Vergleich und Metapher bei W. Wordsworth

Eine stilistische Studie nach Wordsworth's: "Poems of the Imagination".

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität

zu Marburg

vorgelegt

von

Elisabet Ciesielski

aus Landsberg/Warthe

Marburg 1931

Buchdruckerei Franz Fischer, Kugelgasse 1 (am Kalbstor)

Als Dissertation angenommen am 4. August 1931
Berichterstatter: Herr Professor Dr. Deutschbein
Tag der mündlichen Prüfung: 4. August 1931

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät

Dem Andenken meines Vaters

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547924_0064

Inhalt.

I. Definition der Begriffe Metapher und Symbol mit besonderer Berücksichtigung des romantischen Imagination-Symbols . . . . . 7—11
II. Der Vergleich als Träger naiver und romantischer Weltanschauung . . . . . 12—28
1. Literargeschichtliche Voraussetzungen für den Vergleich bei Wordsworth . . . . . 12—16
2. Der malerische Vergleich als Vorstufe zu . . . . . 16—18
3. Stimmungsvergleich . . . . . 18—23
4. Der dynamische Vergleich . . . . . 23—26
5. Steigerung des Vergleichs bis zur Grenze der Metapher 26—28
II. Das subjektive (as-if-) Gleichnis als Träger eines nur vorgestellten Sachverhaltes . . . . . 28—38
1. Das Fancy-Gleichnis . . . . . 28—34
2. Das Verstandes-Gleichnis . . . . . 34—38
IV. Die Metapher als Träger der romantischen Idee Wordsworths . . . . . 39—88
1. Die Metapher innerhalb der Wirklichkeitsphäre als Hinweis auf die transzendentale Welt in der Form . . . . .
a) der dynamischen Metapher . . . . . 39—53
b) der Stimmungsmetapher (negierte Metapher) . . . 53—59
2. Die Metapher als Wertmetapher von der transzendentalen Wertsphäre aus hineingebildet . . . . . .
a) in die Natur . . . . . 59—76
b) in die Frau . . . . . 77—88
V. Die Allegorisierung einer späten verstandesmässigen Bildschaffung . . . . . 88—93

Literatur.

The Poems of W. Wordsworth, ed. by Th. Hutchinson, Oxford-Edition.
The Poetical Works of W. Wordsworth, ed. by W. Knight.

M. L. Barstow, Wordsworth's Theory of Poetic Diction, Yale Studies in English 57. New Haven, London, Oxford 1917.

A. Beatty, W. Wordsworth, His Doctrine and Art in their Historical Relations. Madison 1927.

M. Deutschbein, Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921.

B. Fehr, Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, im Handbuch d. Literaturwissenschaft, 1923.

B. Fehr, Wordsworth's pantheistische Intuition in verstandesmässiger Beleuchtung. Anglia Bd. 30, 1919.

H. W. Garrod, Wordsworth, Lectures and Essays. Oxford 1923.

M. Gothein, W. Wordsworth. Sein Leben, seine Werke, seine Zeitgenossen. Halle 1893.

G. M. Harper, W. Wordsworth, his Life, Works and Influence. 2 Bde. London 1916.

G. Hensel, Das Optische bei Wordsworth. Marburger Dissertation 1930. Ein Beitrag zur Psychologie des dichterischen Schaffens. Sonderdruck aus: Archiv für die gesamte Psychologie. Bd. 76, Heft 1, 2. Leipzig 1930.

R. Huch, Blütezeit der Romantik. Leipzig 1905.

E. Legouis, La Jeunesse de W. Wordsworth. Paris 1896.

E. Legouis, W. Wordsworth. Cambridge Hist. of England. Lit. XI, V.

A. H. Schirmer, Studien über den Gebrauch von like und as beim Vergleich in den Dichtungen von Wordsworth. Seminar-Arbeit 1931.

F. Schulz, Wordsworth als „malerischer" Landschaftszeichner in seinen Dichtungen. Marburger Dissertation 1921.

E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, 1. Teil: Die Sprache. Berlin 1923.

M. Deutschbein, Haupttypen der modernen Literatur. Marburger Vorlesung W. S. 1926/27.

E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk. Leipzig-Berlin 1921.

Goethe, Gespräche mit Eckermann.

F. Gundolf, Goethe. Berlin 1930. 13. Aufl.

F. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. 1927. 8. Aufl.

A. Kahlert, Metapher und Symbol in der englisch-schottischen Volksballade. Marburger Dissertation 1930.

Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901.

H. Pongs, Das Bild in der Dichtung. I. Bd.: Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen. Marburg 1927.

A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. 1. Teil. Heilbronn 1884.

I. Definition der Begriffe Metapher und Symbol mit besonderer Berücksichtigung des romantischen Imagination-Symbols.

"England produces more than its proper percentage of cranks and poets; this is Nature's way of redressing the balance in a country where feelings are not shown, sentiments not expressed, and extremes laughted at"[1]). Zu den Dichtern, auf die Galsworthy's Ausspruch ohne Einschränkung zutrifft, gehört Wordsworth, denn da er "pure English and undefiled"[2]) ist, ist es ihm gelungen, eine typisch englische Kunst aus dem Grunde seines englischen Charakters zu entwickeln. In seinem Werk stellt die Natur offensichtlich das Gleichgewicht wieder her, das scheinbar durch die nach innen integrierte Struktur des Engländers verletzt wird.

Schon allein deshalb, weil man in Wordsworth den Engländer und die englische Kunst kennen lernen kann, ist es zu begrüssen, dass die neuere Wordsworth-Forschung, besonders Legouis und Harper, dem vollkommen einseitigen Bilde, das Wordsworth's Neffe von ihm entworfen hat, ein richtigeres und umfassenderes entgegenzustellen versuchten. Was ihnen in dieser Absicht zu extrem geraten ist, hat Garrod ausgeglichen, und den Wordsworth, wie er uns durch diese Forschungen vertraut geworden ist, nach seiner stilistisch-ästhetischen Seite näher zu beleuchten, sollen die folgenden Ausführungen bringen.

Der Gehalt allein umschliesst und erschöpft noch nicht die Wertwelt eines Wortkunstwerks, sie wird vertieft durch die innere Form, die im wahren Kunstwerk jedesmal aus dem Gehalt geboren wird. Dem Dichter gibt ein Gott zu sagen, was er leide, und von dieser göttlichen Kraft aus wird ihm die Gabe verliehen, seinem zum Wort drängenden

---

1) J. Galsworthy in: Seen by an Artist II, herausgegeben von M. Deutschbein-L. Faser, S. 32.

2) Harper, W. W., His Life, Works and Influence I, S. 3.

inneren Erlebnis die ihm adäquate Form zu schaffen. Ist ihm das gelungen, so löst sich das Werk vom Dichter los als ein Gewordenes und in sich Vollkommenes, als ein Mikrokosmos, der sein Dasein beginnt.

Der spontane, schöpferische Akt des Ins-Wort-Bildens ist an sich schon metaphorisch, aber so weit gefasst, ist er für unsere Stufe der Sprachentwicklung zu allgemein, zu wenig greifbar. Die Sprache ist in ihrer Bildhaftigkeit durch dauernden Gebrauch abgeschwächt worden, ihre Ausdrucksfähigkeit kommt uns im alltäglichen Leben gar nicht mehr zum Bewusstsein. Deshalb entspricht sie auch dem überströmenden Gefühl des Dichters nicht mehr, aus der Tiefe quellen ihm neue Bilder oder erhalten alte, abgebrauchte neue Leuchtkraft und Intensität.

Solche Bilder sind nicht das rhetorische Rankenwerk, zu dem sie z. B. die Dichter des Schwulststiles degradiert haben, sie haben nicht die Aufgabe, an und um den Sinn einer Dichtung gekleckst zu werden, wie es vielfach in den Lehrdichtungen des 17. Jahrhunderts geschah[1]), sondern sie müssen wesenhaft, einmalig sein, Glieder eines Organismus. Durch das Bild vermag dann der Dichter ein Gedankliches, das über die menschliche Fassungsgabe hinausgeht, dem geistigen Vermögen anzupassen, es im verkleinerten Massstabe übersichtlich zu machen auf dem Wege über das Gefühl.

Was Vergleich und Metapher als bildnerische Ausdrucksmittel im Werke Wordsworth's zu bedeuten haben, das festzustellen, soll das Ziel dieser Arbeit sein. Zuvor aber gilt es, die verschieden definierten und ausgewerteten Begriffe der Metapher und auch des Symbols für diese Untersuchung klarzustellen. Die einzelnen Meinungen und ihre kleineren oder grösseren Differenzen sollen hier nicht mehr herangezogen werden. A. Kahlert hat sich in ihrer Dissertation damit auseinandergesetzt und bei Pongs die geeignetste und wesenhaltigste Erklärung für diese beiden Stilmittel gefunden. Ich kann mich daher kurz fassen und nur eine positive Darlegung der beiden Begriffe geben.

---

1) Auch noch E. v. Kleist geht z. B. auf die "Bilderjagd".

1. Die Metapher. In ihr kommt die urbildende Haltung des Dichters zum Ausdruck, d. h. die konventionelle, abgeblasste Umgangssprache ist nicht mehr lebendig genug, um Zeugnis für ein überströmendes Gefühl geben zu können. Die innere individuelle Kraft durchbricht die gegebene Form und schafft selbst „urbildend" ein einmaliges, nur in diesem Augenblick wirkliches Bild.

Es ist kein Gegenbeweis zu dieser Auffassung, wenn man an die Bilder erinnert, die sich bei den verschiedensten Dichtern zu verschiedenen Zeiten wiederholen, oder wenn man sich entsinnt, dass ein und dasselbe Bild öfter von einem Dichter heraufbeschworen wird. Gewiss kann es ein Mangel gefühlsmässiger Beteiligung am Stoff sein oder auch eine Schwäche in der Begabung zur formenden Gewalt, „allein die wahrhaft schönen Bilder sind unsterblich, und mögen sie noch so oft gebraucht worden seyn, unter der Hand eines ächten Dichters verjüngen sie sich immer von neuem. Sie sind an ihrer Stelle gebohren, und man glaubt daher nicht, sie schon zu kennen" [1]).

Aus der unmittelbaren Umsetzung des Gefühls in das Bild ist es auch zu verstehen, dass die Metapher keinesfalls als ein verdichteter Vergleich aufzufassen ist, als das Uebertragen einer Vorstellung von einer Materie zur anderen, sondern sie ist „eins der wichtigsten Mittel zur Schöpfung von Benennungen für Vorstellungskomplexe, für die noch keine adäquaten Bezeichnungen existieren" [2]).

Nachträglich kann dann zwar durch den Verstand zwischen Bild und Gegenstand ein wesentliches Vergleichsmoment herausgeschält werden, das während des bildnerischen Schöpfungsaktes jedoch durchaus im Unterbewusstsein bleibt.

2. Das Symbol. Gibt nun die Metapher durch ihre urbildende Wesenheit der Sprache neuen Bewusstseinsinhalt, so ergreift die „sinnbildende" Haltung ein Wirkliches, schon in der Sprache Vorhandenes und gestaltet es „zur

1) A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, S. 293.

2) H. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, S. 68.

sichtbaren Erscheinungsform des Uebersinnlichen" [1]). Ein individuell Erlebtes offenbart das Allgemeine, es erfordert einen tieferen Sinnbezug „derart, dass Ding und Sinn unmittelbar im Sinnbild zusammenfallen" [2]). Insofern ist jede Kunst Symbolisierung, denn durch sie offenbart sich mehr oder weniger deutlich ein Höheres, Ueberindividuelles. Für Gundolf bedeutet deshalb Symbol „Gestalt eines Wesens, fällt mit ihm zusammen, stellt dar, was es ist" [3]).

In der englischen Romantik erhält das Symbol eine besondere Note. Es stellt dar ein „selbständiges Reales, Lebendiges, in dem sich aber zugleich mit Hilfe der Imagination ein Irreales anschauen lässt" [4]). Die Imagination ist eine ungeheure Bewusstseinssteigerung aus der Wirklichkeit über diese hinaus, ein Verschmelzen von Raum und Zeit in Unendlichkeit und Ewigkeit. Durch diese Fähigkeit wird das „Imaginationssymbol" zum ureigensten Symbol der Romantik.

Der Besonderheit dieses Symbols wegen soll noch etwas näher auf die Imagination eingegangen werden in ihrer speziellen Ausprägung bei Wordsworth. Sie steht in engster Beziehung zur Vernunft (reason), denn sowohl das gefühlsbetonte Wollen der Imagination wie die Ideen der Vernunft streben nach dem Unendlichen, Unbegrenzten der Transzendenz. Das darzustellen, gelingt der Romantik in der Gestaltung des Transzendentalen — sie veranschaulicht kraft der Imagination die Ideen durch das Symbol, das Unendliche durch das Endliche.

Das Symbol trägt also die Möglichkeit in sich, intuitiv die innere Verwandtschaft des imaginativen Erlebnisses und der intellektuellen Erkenntnis zu erfassen, um in dieser Einheit der Gemeinsamkeit zum Urgrund beider, dem "life of things", vorzudringen.

Dieses "life of things" kann in der Dichtung nur durch das Bild sichtbar werden, wenn der Dichter nicht, wie es

1) Pongs, Das Bild in der Dichtung, S. 10.
2) Pongs, S. 41.
3) Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, S. 1.
4) Kahlert, Metapher und Symbol in der englisch-schottischen Volksballade, S. 12.

hauptsächlich im Drama geschieht, einen Wert durch die Tat lebendig macht. Aber wo in der Lyrik das durch die Erfahrung vermittelte Vorstellungsbild versagt und den hinter ihm liegenden Sinn nicht wahrnehmbar machen kann, da beginnt das Reich des dichterischen Bildes, das, urbildend oder sinnbildend, das Irrationale aufsucht in der Welt des Transzendentalen.

Die Bedeutung der Imagination bei der Bildschaffung der Romantik ist also ganz unverkennbar, und dieses Moment hat mich bewogen, aus der Gesamtdichtung Wordsworth's eine beschränkte Anzahl von Gedichten herauszugreifen, die der Dichter selbst in den späteren Ausgaben unter dem Namen *"Poems of the Imagination"* zusammengefasst hat. Nach seiner eigenen bejahenden Stellungnahme zur Imagination in seinen theoretischen Aeusserungen ist in dem Titel das Werturteil Wordsworth's enthalten, nämlich, dass er diese Gedichte zu seinen besten Leistungen rechnete. Ausserdem finden sich Gedichte aus allen Jahrzehnten seines dichterischen Schaffens zusammen, und es ist mein Wunsch, dadurch, dass ich auf die Blüte und den Verfall der Bilder in dieser verhältnismässig geringen Gedichtzahl eingehe, zugleich anregend und erhellend für Wordsworth's Gesamtwerk zu wirken.

Dabei wird aber, trotz der grundlegenden Wichtigkeit der Imagination das Imaginationssymbol bei Wordsworth nicht zu seinem Rechte kommen, wie noch zu erweisen sein wird. Erst der Zusammenschluss der einzelnen Wirklichkeitsdinge in der Transzendentalität macht diese für ihn zum Symbol; jedes für sich genommen, übernimmt nur Teilfunktionen und ist nicht ein „selbständiges Reales" in dem Sinne, dass es zum Symbol der Unendlichkeit werden kann wie bei den anderen Romantikern. Das Symbol tritt also zurück, um dafür der Metapher in ganz besonderer Wirksamkeit Platz zu machen. Durch seine Einstellung gegenüber der Transzendentalität wird Wordsworth's urbildende Haltung von ganz überwiegender Bedeutung gegenüber der sinnbildenden.

II. Der Vergleich als Träger naiver und romantischer Weltanschauung.

1. Literargeschichtliche Voraussetzungen für den Vergleich bei Wordsworth.

Wordsworth gehört zu den Menschen, deren Wesen ganz fest in ihrer Heimat verwurzelt ist. Der kleine Berg- und Seenbezirk, in dem sich der grösste Teil seines Lebens abspielte, gab dem dichterischen Quell immer neue Nahrung, während andersgeartete Eindrücke, ausgenommen die französische Revolution, es nicht vermochten, innere Saiten in Schwingung zu bringen. Seine Einseitigkeit in dieser Beziehung macht seine Grösse aus, denn sie modelliert eine Einheit heraus, die, solange Wordsworth im Vollbesitz der imaginativen Kraft ist, ein fertiges, in sich abgerundetes Kunstwerk schafft. In seiner Geschlossenheit besitzt Wordsworth etwas Produktiv-Männliches gegenüber unseren deutschen Romantikern, die wohl auf die feinsten Schwingungen des Kosmos reagierten und durch ihr Einfühlungsvermögen die Triebkraft besassen, jedem fremden Kunstwerk bis zu den feinsten Wurzeln nachzuspüren, die aber in der eigenen Schöpfung infolge ihrer Vielheit und Allseitigkeit vielfach nur Fragmentarisches geben konnten.

Wordsworth nimmt auch literargeschichtlich eine ganz andere Stellung ein, an der vorangegangenen englischen Dichtung gemessen, gegenüber unseren Romantikern, deren Berufung es war, zunächst mit der Klassik (Goethe) Hand in Hand zu gehen, um später durch ihre Ideen ein Erstarren im klassischen Formgefühl zu verhindern. Die Brüder Schlegel, Tieck und Novalis erlebten die Wucht und Genialität Goetheschen Geistes und schufen an ihrer spezifischen Geisteshaltung in Goetheverehrung — seinen Aufstieg ein Stückchen Wegs begleitend — und Schillerhass, da seinem Werk ihr Lebensodem, die Natur, von nebensächlicher Bedeutung war. Sie erlebten eine Blüte der Kunst, wie sie seit Jahrhunderten in Deutschland ersehnt wurde, während Wordsworth bei der Veröffentlichung seiner "Descriptive Sketches" und der "Lyrical Ballads" eine Dichtung vorfand,

die immer mehr an Grösse verlor und äusserlich diesen Mangel durch pomphafte Aufmachung zu vertuschen suchte.

Der verkümmernden Poesie neuen Gehalt und wachsende Triebkraft zu verleihen, wurde das Ziel Wordsworth's. Schon in der ersten Ausgabe seiner Gedichte gibt er seinem künstlerischen Streben Ausdruck und baut diese Theorie später in dem "Preface" von 1802 und 1815 weiter aus. Die Natur wird ihm zum Urgrund allen Schaffens; sie in ihrem Wirken und Weben zu beobachten und andächtig ihren Offenbarungen zu lauschen, bildet den Hauptkomplex seiner Lehre und seiner Kunst. Harper betont immer wieder Wordsworth's Neigung zur französischen Revolution — bedeutungsvoller und charakteristischer erscheint mir seine durchgeführte und danach schriftlich fixierte Revolutionierung der Lyrik.

Als Pionier einer neuen Epoche beginnt Wordsworth, gemeinsam mit seinem Freunde Coleridge, seinem Dichten stofflich neue Zugänge zu bereiten; ganz folgerichtig muss damit Hand in Hand die Zuordnung der Stilisierung gehen, damit das fertige Gebilde als Organismus lebendig ist. Wordsworth's Naturgefühl entspricht nicht mehr die aufgeschwollene, pathetische Künstlichkeit eines Pope oder Dryden. Ebensowenig ist den schlichten Leuten seiner Heimat die Sprache und Denkart eines klassizistischen Helden angemessen.

Zwar tadelt Legouis den Stil in den früheren Gedichten Wordsworth's, z. B. im "Evening Walk" und in den "Descriptive Sketches" und nennt ihre Bilder gesucht und nur deshalb gebraucht, um seine Vorgänger zu übertrumpfen. Vielleicht darf man hier an Goethe erinnern, der in seiner frühesten Dichtung durchaus Anakreontiker war, ehe er die ihm urtümliche Melodie fand. Aehnlich übernimmt Wordsworth das Gegebene, weil er seinen eigenen Bereich noch nicht erkannt hat. Daneben gibt Legouis zu, dass Wordsworth auch damals schon eigene Stilisierung hat und schöne Bilder formt, die er durch seine Naturbeobachtung gewonnen hat. Also wäre wohl in den gerügten Ueber-

schwenglichkeiten nur eine Uebergangserscheinung zu sehen, die ersten Probeschritte ins Reich der Poesie.

Ausserdem stellt Legouis und besonders M. L. Barstow mit grosser Gründlichkeit die Quellen fest, von denen Wordsworth abhängig ist. Wie reimt sich das mit der bekannten Tatsache zusammen, dass Wordsworth nie viel Sinn für Bücherweisheit gehabt hat? Doch davon abgesehen — es soll ruhig die Wirkung der wenigen Bücher[1]), die ihn interessierten, ihren sichtbaren Widerhall in den Gedichten gefunden haben — ist es wohl nicht das Wichtigste, dass man am Kunstwerk seine stoffliche und formale Aehnlichkeit oder Gleichheit zu anderen, schon vorhandenen Ideen oder Formen erkennt; denn die fertige Struktur, wie sie wirklich existiert, ist bedeutsam in ihrer Fülle und Ganzheit, weil sie jedesmal Eigentum und Schöpfung des Dichters ist. Aus diesem Grunde soll die Beziehung und Verbindung Wordsworth's zu den geistigen Erzeugnissen der Vor- und Mitwelt unberücksichtigt bleiben.

Seine Eigenart macht Wordsworth heute noch interessant und brachte seine Zeitgenossen in berechtigte Aufregung. Die Anspruchslosigkeit seiner Themen war zu ungewohnt und mutete noch fremder und seltsamer an durch die einfache, sachliche, manchmal sogar nüchterne Sprache. "The real value of the language of the Lyrical Ballads is not that it is the speech of the lower and middle classes of society, but that it is *universal language of the heart in permanent and universal English terms*"[2]). Wordsworth's Künstlertum, das darauf beruht, "in renovating the spirit and the style of English poetry . . . assure for Wordsworth an enduring place among the greatest of our poets"[3]).

An einer solchen Umgangssprache, die durch ihre Gefühlsvertiefung zur dichterischen Ausdrucksform wird, kann es nicht wunder nehmen, wenn sie auch Eigentümlich-

1) M. L. Barstow nennt z. B.: Spenser, Milton, Horaz, Ariost, Shakespeare.

2) Barstow, Wordsworth's Theory of Poetic Diction, S. 150.

3) Harper I, S. 17.

keiten des Volksstiles aufweist, und dazu gehört vor allen Dingen der Vergleich.

Wie allgemein und typisch der Vergleich als Stilmittel auch bei uns ist, kann man immer und überall im Gespräch verfolgen: Am besten veranschaulicht sich diese Art der Stellungnahme zu einem Gegenstand durch ein Beispiel aus dem deutschen Märchen. Schneewittchen ist „weiss wie Schnee, rot wie Blut, schwarz wie Ebenholz". Seine Schönheit bildet den Angelpunkt des Märchens, und in den eben zitierten Worten kommt das gesteigert und konzentriert zum Ausdruck. Durch den dreifachen Vergleich gestaltet der naive Mensch und das Kind „die Schönste" plastischer und eindrucksvoller, „Schönheit" wäre ihm viel zu sehr von seiner konkreten Erfahrung verabsolutiert. Er muss das schönste Menschenkind mit anderen sinnlichen Wahrnehmungen vergleichen, die ebenfalls in ihm den Eindruck „schön und rein" hervorrufen. In der Wahl des Gegenbeispiels zum ursprünglichen Gegenstand kündigt sich in diesem Märchen schon die Vertiefung zum Dingsymbol an, dem in der Lyrik die Steigerung zum literarischen Symbol entspricht. Weiss ruft dann, auch ohne die ausgesprochene Bezugnahme, die Vorstellung des Reinen, Unschuldigen wach, Rot die des besonders Lieben und Kostbaren. Nur „schwarz wie Ebenholz" bleibt reiner Vergleich für diesen einmaligen Fall und unterstützt nur die Meinung des Seltenen und Besonderen.

Die sinnliche Erfahrung metaphorisch oder symbolisch umzuformen, ist Zeichen einer weiteren Entwicklungsstufe. Solange die Volksdichtung und damit der Mensch noch vollkommen von der Natur eingeschlossen ist, nicht Gefühl und Vernunft ihn innerhalb der Seinsgebundenheit aus ihr herauskristallisieren, so lange greift er in naivem Drange zum Vergleich als Bild.

Dieses Entstehungsmoment des Vergleichs macht ihn auch bei Wordsworth verständlich und selbstverständlich. Aus seiner innerweltlichen Gebundenheit heraus bringt er empirische Erfahrungen der Wirklichkeitssphäre durch den

Vergleich in Beziehung zueinander. Er verknüpft „Dinge, die ihrem Wesen nach, ihrem Sein nach, einander zugeordnet sind, aber . . . unter dem Blickpunkt eines Menschen, der vergleicht, und der nur bestimmte Seiten und bestimmte Verhältniszuordnungen erlebt und heraushebt"[1]). Dabei verdeutlicht Wordsworth hauptsächlich menschliches Wesen und Tun durch die Gegenüberstellung mit einem Naturvorgang. Sehr selten schlägt er den umgekehrten Weg ein; wenn es geschieht, ist es ein Zeichen für philosophische Reflexionen, aus denen die Erschütterung seines eigenen Innern durch die Aussenwelt spricht. Verhältnismässig gering ist auch die Zahl der Vergleiche, in denen er Mensch zu Mensch oder Natur zu Natur gegenüber stellt. Darauf braucht nicht näher eingegangen zu werden, es lässt sich aus den später angeführten Beispielen ersehen. Wichtiger scheint es, welche Naturerscheinungen Wordsworth zum Vergleich herangezogen hat, und warum er es tat. Daraus ergibt sich dann von selbst ihre Bedeutsamkeit und die Vernachlässigung der anderen Vergleichsmomente. Um es kurz vorauszunehmen: Die Natur ist ihm Ausgangspunkt und Wesenheit seines Dichtens, sie bedarf in Einzelerscheinungen im allgemeinen keiner Erläuterung durch einen vollkommen identischen Vergleich, das gäbe Verdoppelung, aber keine Beziehung. Der Mensch ist für Wordsworth von sekundärer Bedeutung, das, was ihn an die erste Stelle beruft, ist jene Anlage in ihm, die zum Primären der Natur eine Vergleichung aushält. Wordsworth sieht dann den Menschen gleichsam als Naturvorgang, und das macht ihn ihm wertvoll. Hat er ihn in diesem Sinne erkannt und beurteilt, wie er das z. B. beim Kind tut, so kann er sich auch den erwachsenen Menschen innerlich nahe bringen durch seine Einordnung in die Natur.

2. Der malerische Vergleich.

Wordsworth's innerer Wesenshaltung entsprechen besonders Wasser, Wind, Berge, der Vogel, der Schmetterling und vor allem die Himmelserscheinungen wie Wolken,

1) Pongs, S. 151.

Sonne, Mond und Sterne. Sie alle sind Boten und Kennzeichen einer transzendentalen Welt, nicht nur blosse Vertreter der Natur. Wie einfach uns diese Vergleichsobjekte anmuten, da sie Wordsworth's Erfahrung am nächsten gegeben sind, so charakteristisch sind sie doch für seine romantische Stilisierung.

Sie zeigen, nebeneinander gestellt, vorerst Wordsworth's Neigung zum Malerischen im Wölfflinschen Sinne, weil in allen Bildern das Fliessende, Unbegrenzte kenntlich wird, das nicht mit harten, scharfen Linien einzudämmen ist. Zugleich weist das Malerische bei diesen Faktoren insofern über sich hinaus, als Wordsworth gerade die Erscheinungen auswählt, die nicht nur bei einer Gelegenheit im Auge die Grenze verwischen lassen können, sondern die

1. darüber hinaus unveränderlich-unbegrenzt erscheinen, ganz gleich, in welcher Art sich räumlich der Blickpunkt des Dichters wandelt, und die

2. durch Bewegung dauernd im Fluss sind und so auch ohne jegliche Beziehung zur sinnlich-menschlichen Erfahrung grenzenlos bleiben und dadurch transzendental erscheinen. Davon soll im Zusammenhang mit den Wolken noch besonders die Rede sein.

Vorläufig soll noch einmal der malerische Charakter der Bilder hervorgehoben werden, den Wordsworth betont durch Beifügungen, die in sich auch das Gleitende, Verwischende tragen. — Wordsworth stiehlt sich als Kind in den Wald, um Nüsse zu holen, er begibt sich jedoch nicht gleich an diesen Raub, sondern er geniesst die Schönheit des Waldes:

> "— with my cheek on one of those green stones
> That, *fleeced with moss*, under the shady trees,
> Lay round me, *scattered* like a *flock* of sheep. "
> (VI S. 35 ff.)[1].

Doppelt intensiviert der Vergleich das malerische Bild. Dadurch, dass die Steine von Moos überwuchert sind, entsteht in Wordsworth ein anderer Komplex: die Erinnerung an die Schafherde, unübersehbar fleckenhaft wie die moosigen Steine in ihrer Verstreutheit und grossen

1) Ich zitiere nach der Oxford Edition.

Zahl. Eine dichterische Notwendigkeit Wordsworth's macht sich auch hier in den Vergleichen bemerkbar. Das Bild, worauf sein augenblickliches Erleben Bezug nimmt, lebt in seiner Erinnerung; es war einmal Wirklichkeit für ihn und hat sich als Vorstellungsbild im Gedächtnis erhalten, oder, wie Pongs es nennt, es greift „vergleichend über die Grenzen der ihm gegenwärtigen Sachsphäre hinüber in eine andere nicht gegenwärtige, nur innerlich vorgestellte, eine 'Bildsphäre'"[1]). So liegt jedem Vergleich, der ein typisches Merkmal seines Schaffens ist, Erfahrung zugrunde, die sich durch zeitlichen Abstand im Geiste des Dichters geklärt und verdichtet hat.

Unbewusst, nicht in Worte geformt, schwingt in den Zeilen noch ein Erkennen der räumlichen Stellung zu den Dingen mit. Wordsworth bettet seinen Kopf auf einen Stein und verliert in dieser Perspektive eine scharf unterscheidende Uebersicht über seine Umgebung. Unter einem weiteren Horizont hat der Schäfer inmitten seiner grösseren und ausgedehnteren Herde einen ebensolchen Blick. Das malerische Bild ist also nicht an sich malerisch, sondern es wird malerisch durch die räumliche Stellungnahme des Dichters zu ihm. Das ist die erste Stufe des nur-malerischen Vergleichs, der darauf allein den Hauptton legt.

3. Der Stimmungsvergleich.

Ueber dieses einzelne Moment weist der immer wiederkehrende Vergleich mit der Wolke hinaus. Wer innerhalb einer grossen Stadt wohnt, kennt nicht den Genuss, einen weiten Horizont vor sich zu haben und die verschiedenartigsten Wolkengebilde beobachten zu können, die der lebhaften Phantasie grössten Spielraum lassen. Wordsworth war solche ungestörte Beobachtung der Wolkenbilder be schieden, und da es schon einem Durchschnittsmenschen Freude macht, die wechselnden Formen und Bewegungen am Himmel zu studieren, ist es nicht verwunderlich, wenn auch Wordsworth sie in seinen Naturkreis einbezog.

1) Pongs, S. 150.

Die allgemeine Motivierung genügt jedoch nicht, denn der Wolkenvergleich ist ganz spezifisch für Wordsworth, er muss ihm in seiner dauernden Wiederkehr wesensverwandt sein. Bezeichnend ist schon, dass Wordsworth den Wolken ein eigenes Gedicht gewidmet hat: To the Clouds. Wann Wordsworth es gedichtet hat, ist nicht genau festzustellen, es genügt die Tatsache, dass er überhaupt den Wolken einen Hymnus dargebracht hat. Schon allein wegen des resignierenden Schlusses möchte man es zu den späteren Gedichten rechnen, eine weitere Bekräftigung dieser Ansicht liegt in der Art Wordsworth's, erst zu dichten und danach die Prinzipien seines Dichtens herauszuschälen. "To the Clouds" ist gewissermassen ein Stück Theorie zu den über alle Gedichte verstreuten praktischen Anwendungen.

"To the Clouds" ist ein einziger grossartiger Vergleich, in dem die Wolke der Ausgangspunkt ist. Nie ist es nur eine Wolke oder die Wolke, wie es eine Lerche oder der Kuckuck ist, die ihm zum Bild werden, sondern hier schaut er die Gemeinschaft, die "Army of Clouds, winged Host in troops, Companions, of the sea Children" [1]). Immer ist es die Zusammengehörigkeit von vielen nicht unterscheidbaren Einzelerscheinungen; nur einmal denkt Wordsworth an die einsame Wolke in: "I wandered lonely as a cloud". Durch diese Singularität fällt noch ein schwererer Ton auf die Zeile und damit auf Wordsworth's eigene Einsamkeit. Sieht man ganz davon ab, dass Wordsworth an und für sich die Einsamkeit liebt, das Nur-Verbunden-Sein mit der Natur, so löst er sich gleichsam durch das Bild der vereinzelten Wolke aus der Verbundenheit mit der Gefährtin. Er überwindet durch das Herausheben einer Wolke aus der ganzen Gruppe die äusseren Tatsachen, die wir aus Dorothy's Tagebuch kennen; denn sie war seine Begleiterin bei dem Narzissenerlebnis. Die betonte Vereinzelung des "lonely as a cloud" zeigt die Einzigartigkeit seiner Haltung, die gewiss nicht eine Undankbarkeit gegen den besten Kameraden seines Lebens demonstriert, sondern

1) Man beachte die Beziehung auf menschliche Begriffe, also auch danach Spätzeit des Gedichtes.

nur eben die Einmaligkeit des dichterischen Erlebens gerade in ihm und nirgends ausser ihm verdeutlichen soll.

Wenn man noch einmal auf das Wolkengedicht zurückgreift, so kommt dessen Besonderheit vielleicht am besten zum Ausdruck, wenn man daneben Goethes „Gesang der Geister über den Wassern" vernimmt:

„Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser!
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es
Ewig wechselnd".

Und nun ein paar Zeilen von Wordsworth:

"And Fancy, not less aptly pleased, compares
Your squadrons to an endless flight of birds
Aerial, upon due migration bound
To milder climes; or rather do ye urge
In caravan your hasty pilgrimage
To pause at last on more aspiring heights
Than these, and utter your devotion there
With thunderous voice?" (XLVIII, Z. 16 ff.)

In beiden Vergleichen, oder besser: Gleichnissen, ist das dynamische Moment überwiegend, und doch in ganz verschiedener Weise. Goethe sieht die ewige Wiederholung gesetzmässiger Bewegung, eines dauernden Auf und Ab in den Naturvorgängen wie im Seelenleben des kämpfenden Menschen, und zwar ist das die Erfahrung eines bis zum Urgrund vorgedrungenen und von dort ausstrahlenden Geistes. Wordsworth bleibt noch Mensch, mit der Erde verwurzelt — nicht, wie Goethe das All umfassend — und doch strebt er in dieser Wirklichkeitsnähe zur "fount of life invisible". Goethes Verse atmen die lichte Klarheit des Ueberwinders, der nun den Kreislauf aller Dinge und den Zusammenhang aller Sphären von diesem erhabenen Standpunkt aus schaut, während für Wordsworth die Wolke, einer Parabel ähnlich, aus dem Transzendentalen zur Wirklichkeit wird und wieder zum Transzendentalen zurückstrebt[1]:

1) Auch rhythmisch prägt sich die Verschiedenartigkeit der Geisteshaltung zwischen Goethe und Wordsworth aus.

"Down to that hidden gulf from which they rose
To vanish —" (XLVIII, Z. 36, 37).

So fasst Wordsworth bildhaft den Weg, den ich durch ein mathematisches Schema zu kennzeichnen suchte. Und in diesem Sinne werden ihm die Wolken auch zum Bilde seines Innenlebens:

"for my thoughts
Admit no bondage and my words have wings"
(XLVIII, Z. 58, 59).

Das Gleichnis der Wolken steigert sich zu der Erkenntnis: was Wordsworth im Zuge der Wolken findet, ihre Ungebundenheit und Unbegrenztheit, wird zum Abbild seiner beflügelten Worte und Gedanken. Heraus aus dieser Darstellung der Innen- in der Aussenwelt sind sie so eigentümlich kohärent für Wordsworth's Atmosphäre. Ihre sinnliche Unfassbarkeit, ihre wechselnde Gestaltung und Beleuchtung, ihr Nie-Erstarren, Immer-Werden macht sie nun besonders dazu geeignet, die innere Stimmung der verschiedenartigsten Gedichte mitzuschwingen.

Das ist letzten Endes ihr romantisches Schicksal im Stilbereich des Vergleichs: Sie schaffen oder sie verstärken die seelische Grundhaltung, sie bilden stimmunggebend den Hintergrund, auf dem die Ueberwirklichkeitsphilosophie Wordsworth's aufleuchtet.

Dafür sollen noch einige Beispiele zum Beweis dienen. In dem schon zitierten Narzissenlied schafft das In-Beziehung-Setzen zwischen dem Wandern des Dichters und dem der Wolke sofort den Hauch der Einsamkeit, der das kleine Gedicht durchweht. In „Ruth" intensiviert der Vergleich mit der Wolke die Schönheit und Unerreichbarkeit des fernen Landes und gestaltet das fessellose Tun des Jünglings, sein naturwidriges Leben umso verderbenbringender für das Schicksal Ruths, da er ja nach seiner Erzählung das glücklichste Dasein in Naturverbundenheit hätte führen können

"He told of the magnolia, spread
High as a cloud, high over head!
The cypress and her spire;
. . . . . .

And many an endless, endless lake,
With all its fairy crowds
Of islands, that together lie
As quietly as spots of sky
Among the evening clouds". (XXI, Z. 61 ff.)

Auch im "Peter Bell" das "ghost-like image of a cloud" ist stimmungmalend. Wie die Wolke wie eine Geistererscheinung wirkt, so ist die Gesamtatmosphäre eine warnend gespensterhafte.

In der "Vernal Ode" taucht noch einmal das Bild der Wolke auf, freilich diesmal formal untergeordnet und doch notwendig für das haupttonige tertium comparationis:

"Thus, in their stations, lifting tow'rd the sky
The foliaged head in *cloud-like majesty*,
The shadow-casting race of trees survive".
(XLV, Z. 61 ff.)

Der verdichtete Vergleich vernachlässigt das ursprünglich Erfahrungsmässige und macht eine Einzelbeobachtung selbständig, das Einmalige einer Stimmung zum unabhängig davon gewerteten Begriff. Insofern fasst die majesty auch jedes Einzelerleben, jede Besonderheit des Wolkenbildes verabsolutiert zusammen. Denn durch die attributive Unterordnung fixiert sich ein So-Sein der Wolke, das in der majesty seinen adäquaten Ausdruck erhält. Die majesty wird zum abstrahierten Resultat aller einzelnen Wirklichkeiten.

Abgesehen von diesem dichterischen Zeugnis der Spätzeit offenbart sich aus den Vergleichen mit den Wolken immer wieder das Eine, was überhaupt alle Himmelserscheinungen, Sterne, Mond und Sonne, so eindringlich verkünden: die feierliche Erhabenheit der Natur. Gerade weil der Himmel uns schon rein räumlich so fern gerückt ist, unterstützt ein Bezugnehmen auf ihn am sinnfälligsten das Streben der Seele zum Transzendentalen. Irdisch sind die Wolken uns noch am nächsten, durch ihre Bewegung schwinden sie aber doch am schnellsten aus dem Blickfeld, werden sie am weitesten entrückt. In ihnen spürt Wordsworth eine Empfindlichkeit für die geringste Schwankung

seiner seelischen Spannung[1]), die sie weiter ins All und zum Ausgangspunkt, zu ihm selbst, zurückleiten.

Nirgends ist es bei Wordsworth's Vergleichen aufgefallen, dass er das tertium comparationis vernachlässigte. Bei den Wolken war es wechselnd innerhalb der verschiedenen Gedichte wegen des bestimmten Stimmungsgehaltes; dort, wo er ein Vergleichsmoment nur einmal heranzieht, gibt er ihm auch eine ganz spezifische, erlebte Nuance; nie bleibt er im Allgemeinen, zu wenig Charakteristischen haften. Er wählt ein Momentanes heraus, das nur an dieser Stelle gilt, hier aber umso nachdrücklicher wirkt.

"And on her head a cap as *white as new-*
fallen snow" (XVIII, Z. 6)
". . . his voice to me was *like a stream*
Scarce heard . . ." (XXII, Z. 107 f.)

oder in "Laodamia":

"So speaking, and by fervent love endowed
With faith, the Suppliant heavenward lifts her hands;
While, like the *sun emerging from a cloud,*
Her countenance brightens —" (XXXI, Z. 7 ff.)

Willkürlich sind diese Beispiele herausgewählt aus der Menge derer, die am zahlreichsten in denjenigen Gedichten zu finden sind, die einen balladenhaften Ton anschlagen, oder in solchen, die die beseelte Natur in ihrer Wirkung auf den naiven Menschen veranschaulichen. Wordsworth wandelt also, wenn er stofflich auf den einfachen Menschen eingeht, auch sprachlich-stilistisch in dessen Bahnen.

4. Der dynamische Vergleich.

Aus den bisher angeführten Vergleichen ist neben ihrer Bedeutung einer malerischen oder stimmunggebenden Vertiefung eines Gedichtes auch schon das romantische Lebensgefühl Wordsworth's zu spüren. Zumeist im tertium comparationis offenbart sich, allen gemeinsam, ein dynamischer Grundzug.

1) Die Aufgabe, die Atmosphäre des Gedichtes zu unterstützen, kommt auch sonst für den Vergleich in Frage. Im „Thorn" z. B. kommt die tragische Spannung dadurch zustande, dass Wordsworth "the hillock like an infant's grave" sieht und durch mehrmalige Wiederholung des Vergleichs mit geringer Abwandlung die tragische Bedeutsamkeit verstärkt.

Ganz gleich, ob Wordsworth die Beziehung zwischen zwei Erscheinungen mittels eines Verbs oder Substantivs herstellt, beiden Verbindungen ist das Rhythmisch-Dynamische wesenhaft. Es wird spezifisch romantisch in seiner Synthese von Ruhe und Bewegung, die sich manchmal schon in einem einzigen Wort, zu einer Einheit verschmolzen, ausprägt.

"The Triad", eins der späteren Gedichte, das trotz mancher Mängel ganz reizend die drei jungen Mädchen in Wordsworth's Hause schildert, charakterisiert im dynamisch betonten Vergleich deren verschiedene Wesensart. Besonders ausgeprägt ist der Vergleich, als Wordsworth die Jüngste der Drei, seine eigene Tochter, besingt, die eben als die Jüngste noch am unmittelbarsten und unkompliziertesten, als "bland composure of eternal youth" in der Natur lebt. Kennzeichnend für sie ist, dass sie keine kostbare Blume angesteckt hat, sondern das bescheidene Windröschen,

"Yet more for love than ornament". (XL, Z. 158).

Wordsworth beschwört ihre Gestalt herauf:

". . . . . let her *fly*,
Swift as a Thracian Nymph o'er field and height!
. . . . . .
Light as the wheeling butterfly she moves;
Her happy spirit *as a bird is free*,
That *rifles* blossoms on a tree". (XL, Z. 119 ff.)

Und ferner:

"What more changeful than the sea?
But over his great tides
Fidelity presides;
And this light-hearted Maiden constant is as he.
High is her aim as heaven above,
And wide as ether her good-will;
And like the lowly reed, her love
Can drink its nurture from the scantiest rill:
Insight as keen as frosty star
Is to her charity no bar". (XL, Z. 141 ff.)

Die Entwicklung des dynamischen Vergleichs im Verlauf von Wordsworth's Poesie lässt sich an diesem Beispiel verfolgen von der Bewegung zur Synthese von Ruhe und Bewegung (fly — wheeling). Dann erfolgt das Abgleiten mit dem gewollten Festhalten des Dynamischen. Am

prägnantesten für Wordsworth ist also die Dynamik in den ersten Zeilen, in denen Wordsworth Dorothy's Bewegungen mit denen der thrakischen Nymphe oder denen eines flatternden Schmetterlings vergleicht. Bei der Uebertragung auf das Geistige, den "happy spirit" fügt Wordsworth nachträglich gewaltsam ein Verb hinzu, das rückwirkend den Eindruck des Dynamischen hervorrufen soll. Solche Stilisierung mutet gewollt, verstandesmässig an, wenn man daneben den Vergleich mit dem "evil spirit" des Peter Bell hört:

"His evil spirit up again
Does like an *empty bucket mount*" (Z. 104/05).

Dem jugendhaften Wordsworth ist auch das geistige Verhalten konkret; es bedeutet ihm nicht einen in sich ruhenden Zustand, sondern eine innere Tätigkeit, die Stellung nimmt zu den Dingen und dadurch in Bewegung gerät. In einem plastischen Bild erleben wir, wie das böse Prinzip in Peter immer wieder, trotz der vorangegangenen Erschütterungen, die Oberhand gewinnt. Greifbar deutlich gestaltet sich das Wesen des Räubers gegenüber dem allgemeinen und farblosen "as a bird" in der "Triad". In dieser verstandesmässigen Pathetik verharrt Wordsworth auch in dem längeren Vergleich, ein Anzeichen dafür, dass er nicht mehr in naiver Haltung an die Erfahrungen herangeht, dass er den inneren Konnex mit der Natur verloren hat und deshalb nur noch verblasste Schemen in sich findet, wo früher lachendes, pulsierendes Leben herrschte. Der Vergleich, und hier speziell der dynamische, ist ihm die Brücke zum metaphorisch-symbolischen Bild und soll ihn in seinem dichterischen Altern wieder zurückführen zu den Gefilden der Jugend, in der "nature then . . . to me was all in all". Aber der Weg zurück führt nicht mehr zum Ausgangspunkt, weil sich inzwischen der Mensch gewandelt hat.

Nach der anderen Seite, nach vorwärts zur Metapher, liegt die Gefahr vor, die aus dem Unterschied zwischen dem naiven Menschen und dem imaginativen Dichter erwächst. Ersterer ist noch die Einheit von Natur und

Reflexion, während letzterer beide in sich hat. Büsst die Imagination an magnetischer Kraft ein, dann fallen die einzelnen Teile auseinander, das Verstandesmässige kann sich, da sich bei Wordsworth die Bindung zur Natur lockert, einnisten und ihn zur Allegorie treiben, dem tödlichsten Gegner aller Transzendentalpoesie.

5. Steigerung des Vergleichs bis zur Grenze der Metapher.

An der Allegorisierung ist der Vergleich allerdings nur zu einem geringen Prozentsatz beteiligt, die grössere Gefährlichkeit birgt das Gleichnis in sich, das im nächsten Abschnitt behandelt wird. Vorher soll noch die positive Steigerung des Vergleichs bis zur Grenze metaphorischen Bildens herangezogen werden.

Wie sehr Form und Inhalt bei Wordsworth einen Organismus bilden, wird ganz deutlich in dem viel angefeindeten Peter Bell, der doch für die Erkenntnis von Wordsworth's poetischen Zielen so massgebend ist. Sicherlich ist es zu verstehen, dass die Materie — die Besserung eines schlimmen Räubers —

> "He was a Carl as wild and rude
> As ever hue-and-cry pursued,
> As ever ran a felon's race". (Z. 273 ff.)

und seine vollkommene innere Wandlung durch die Treue eines alten, mageren Esels den beissenden Spott Byron's im Don Juan herausfordern konnte. Und doch vergisst man das ironische Lächeln, wenn man Wordsworth versteht und den tieferen Sinn dieser schlichten Erzählung erfasst. Wie ganz allmählich Herz und Gemüt des bösen Peter, erschüttert durch die über den Tod hinaus dauernde Anhänglichkeit des Esels, geisterhafte Kräfte in der Natur wahrnehmen, die ihm seine Verbrechen erst als solche zum Bewusstsein bringen, das schwingt mit in den Bildern und verdeutlicht sich in den zahlreichen Vergleichen.

Der "Peter Bell" auf der einen, "Tintern Abbey" auf der anderen Seite, das sind die Pole, zwischen denen die "Poems of the Imagination" das verbindende Glied bilden. Peter Bell ist aus der rein beschreibenden Naturdichtung

herausgewachsen, in der Wordsworth sich der Dinge freut und "finds it worth while to describe them, for the sake of their inherent attractiveness, quite apart from their ulterior significance" [1]). In dieses Wohlgefühl, unbeschwert von kleinen und grossen Menschlichkeiten, ist z. B. das wie ein Kinderlied anmutende Gedicht "Written in March" eingetaucht.

"The Cock is crowing
The stream is flowing
The small birds twitter
The lake doth glitter" etc. (XVI, Z. 1 ff.)

Sowie sich eine Stellungnahme des Menschen einschleicht, eine Bewertung aus der naiven Struktur eines Peter Bell heraus, wandelt sich die klare objektive Beschreibung zu einer subjektiven, deren Hauptkennzeichen der Vergleich ist. Der Dichter nimmt etwas vom "moral teacher" an, durch den die Natur Unterweisungen erteilt, während sie ihn in den kommenden Gedichten bis zur Krone der "Tintern Abbey" zum "seer and prophet" inspiriert.

Das Fundament bleibt während der ganzen Zeit dasselbe, die Natur, aber je enger und vertiefter ihre Beziehungen zu Wordsworth werden, umso mehr ändert sich die stilistische Formengebung des Dichters. Der Vergleich haftet doch, auch wenn er ein ganz momentanes Erleben herausgreift, zu sehr an der Oberfläche, er ist mehr ein Geschöpf des sinnlichen Sehens. Wordsworth's "inward eye" schaut nicht vergleichend, sondern es erfasst intuitiv und drängt dieses Erlebnis sprachlich in die Metapher. Der Vergleich verliert sich, er stirbt ab wie ein Glied, das nicht mehr gebraucht wird. Daraus ist es wohl zu verstehen, dass in "Tintern Abbey" kaum ein Vergleich anzutreffen ist. Er kann einem metaphorisch-symbolischen Streben in die transzendentale Sphäre nicht folgen, aber wo nur Wirklichkeitsbeziehungen festgestellt werden, da ist auch wieder die Möglichkeit zum Vergleich gegeben.

". . . . And so I dare to hope,
Though changed, no doubt, from what I was when first

1) Harper I, S. 4.

I came among these hills; when *like a roe*
I bounded o'er the mountains, by the sides
Of the deep rivers, and the lonely streams,
Wherever nature led: more *like a man*
Flying from something that he dreads than one
Who sought the thing he loved . ." (XXVI, Z. 66 ff.)

Es handelt sich um die eindeutige Feststellung: damals als Kind, jetzt als Mann. Wenn Wordsworth darauf die Verbindung von Aussenwelt und Innenwelt herstellt, so ist der Vergleich nur noch die Brücke zum metaphorischen Bild.

". . . . The sounding cataract
Haunted me *like a passion:* the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, *were then to me*
An appetite; a feeling and a love . . . ." (Z. 76 ff.)

"Like a passion" bildet den Uebergang von den rein äusseren Tatsachen zur reichen inneren Wertwelt Wordsworth's, die in ihrer gefühlsmässigen Kraft die Metapher bildet.

Dem Ueberflüssigwerden des Vergleichs widerspricht die Behauptung Harpers, wenn er meint: ". . . . . when he (Wordsworth) is most himself he is most content with nature as reality and not symbol" [1]). Er lehnt die Symbolisierung der Aussenwelt zur "Infinite Idea" ab; aber gerade das Nachlassen des Vergleichs in der Entwicklung von Peter Bell zur "Tintern Abbey" scheint mir dafür zu sprechen, dass Wordsworth einen tieferen Sinn in der Natur sucht, der im Bild gegenständlich wird.

III. Das subjektive (as-if-) Gleichnis als Träger eines nur vorgestellten Sachverhaltes.

1. Das Fancy-Gleichnis.

„Wenn das ‚Wie' . . . die reine Denkbeziehung ausdrückt, das Proportionsverhältnis, ohne den Wirklichkeitsgrad der Sach- oder Bildsphäre zu berühren, so bringt das ‚Als-Ob' mit dem Konjunktiv deutlich das ‚Bloss-Vorgestellte' der Bildsphäre zum Ausdruck" [2]). Bei Wordsworth

1) Harper I, S. 4.
2) Pongs, S. 155.

sind deutlich zwei Arten dieses „subjektiven Gleichnisses" (Pongs) zu unterscheiden. Die eine ist ein Fancy-Gebilde, die andere aus Verstandeserwägungen entstanden. Das subjektive Fancy-Gleichnis taucht in den Gedichten auf, in denen eine geisterhafte, unheimliche Stimmung webt. Das „Als-Ob" kennzeichnet das vollkommene Beherrschtsein von den sinnlichen Eindrücken. Die einfachsten Naturvorgänge gewinnen einen unnatürlichen, einen für diese Situation bedingten Charakter, in dem sich nur die übersteigerte Phantasie des Menschen ausdrückt, ohne dass sie durch „Denkbeziehung", durch die Vernunft gezügelt wird. Den angespannten Sinnen wird eine Unwirklichkeit vorgegaukelt und macht sie zu Sklaven der Dinge, deren Schein nur noch wahrgenommen wird. Dorothy Wordsworth nähert sich dieser extremen Vorstellungszone, wenn sie in ihrem Tagebuch notiert, der See "was big and wide, swelled to the very shores, but round and high in the middle"[1]). Bei ihr ist es eine Uebertreibung, wie sie auch gern Kindern unterläuft, bei Wordsworth selbst ist das „Als-Ob" „Ausdruck einer Bildphantasie, die sich nur schwer herausfindet aus der Welt der Wirklichkeit in die Welt der bewussten Illusion des Gefühls"[2]).

Uebermässig subjektiv sind die Gleichnisse, und in diesem fancyhaften Ueberschwang erfahren sie in "Peter Bell" ihre beste Gestaltung. Das Spielen der Phantasie mit den aufregendsten Möglichkeiten macht Peter so mürbe, dass es der Natur möglich wird, bis zu seinem guten Kern vorzudringen und den ganzen Menschen umzuwandeln. Variiert betont Wordsworth die Unempfänglichkeit Peters für die wahre Natur, so, wie sie dem imaginativen Auge erscheint.

"The soft blue sky did never melt
Into his heart; he never felt
The witchery of the soft blue sky!" (Z. 263 ff.)

"Within the breast of Peter Bell
These silent raptures found no place." (Z. 271 f.)

1) Harper I, S. 341.
2) Pongs, S. 166.

Furcht vor der Stille der Natur, die durch das einzig lebende Wesen, den Esel, intensiviert wird, ist Peters erste Reaktion. Sie öffnet ihm die Sinne — bezeichnend für Wordsworth's Dynamik von Auge und Ohr —

"He sees a motion — hears a groan" (Z. 527)

und das nun bestehende Band zwischen Peter und der Natur ist ihm so neu und ungewohnt, dass er aufschreit und

"Back he falls *as if his life were flown*" (Z. 530).

Das subjektive Gleichnis des Dichters will vorausdeuten auf die seelische Erschütterung, die sich dahin auswirkt, dass Peter die Sachlage übersteigert sieht; seinem erhitzten und aufgewühlten Gemüt kommen die Bewegungen des Esels so vor, als ob sie Gefühlsregungen veranschaulichen. Die Seelenangst, die immer grösseren Umfang annimmt, verfängt sich in Bilder wie

"A fair smooth pathway you discern,
A length of green and open road —
As if it from a fountain flowed —[1])
Winding away between the fern.

The rocks that tower on either side
Build up a wild fantastic scene;
Temples like those among the Hindoos,
And mosques and spires, and abbey-windows,
And castles all with ivy green!" (Z. 676 ff.)

So führt der Weg Peter Bells und mit ihm der des Dichters: Von dem subjektiven Fancy-Gleichnis, das ganz bewusst wirklichkeitsfalsche Illusionen aufrecht erhält, über den Fancy-Vergleich der "fantastic scene" mit seinen aus der Ferne hergeholten Bildern, die Wordsworth sonst gar nicht gemäss sind, bis zum Ausklang des Vergleiches in einer näher liegenden Sphäre, durch die der Zugang zum romantischen Naturgefühl berührt wird. Was Wordsworth stilistisch derart prägt, vollzieht sich entsprechend in der inneren Entwicklung Peters.

Also der Fancy verdanken diese as-if-Bilder ganz vorzüglich ihre Entstehung, und aus dieser Haltung heraus verhelfen sie zur Erkenntnis dauernder Werte. Aus der-

1) Deutlich ist äusserlich die Absonderung der Zeile durch Parenthese hervorgehoben.

selben Motivierung heraus sind sie auch in den balladenartigen Gedichten gerechtfertigt. Sie lassen ganz leise die tragische Stimmung anklingen, die im "Thorn" nur durch die mehrmalige Wiederholung des Vergleichs ermöglicht wurde. Dort war der Sachverhalt auch insofern ein anderer, als Schein und tatsächliche Begebenheit übereinstimmten, den Beziehungen also der Vergleich angemessen war.

In den übrigen balladenartigen Gedichten, die hierher gehören, wie "Ruth", "Hart-Leap Well" und "Dion", ist das fancyhafte as-if-Bild zwar selten, trotzdem aber von Wichtigkeit. Der tragische Konflikt erfährt hier seine Grundlegung. Eine innere Beziehung besteht zwischen den Worten, die Ruth gelten, und denen, die ihr Geliebter selber von sich spricht.

"Had built a bower upon the green,
as if she from her birth had been
An infant of the woods." (XXI, Z. 10 ff.)

und

"I looked upon those hills and plains,
And seemed *as if* let loose from chains,
To live at liberty". (XXI, Z. 171 ff.)

Die ganze Schwere liegt auf dem Gleichnisobjekt, der Bildsphäre. In beiden Fällen wird durch das Als-Ob eine Uebercharakterisierung getroffen, die von vornherein auf den Zusammenbruch der Wertwelt in Ruth hindeutet. Das Mädchen wird enger im Naturzusammenhang gefühlt, als sie innerlich wirklich ist, der Jüngling wird dadurch, dass er sich von Ketten befreit glaubt, noch weiter hinausgeschleudert in sein "lawless, worse than dead" Leben. Die Fancy reisst durch das subjektive Gleichnis den Abgrund zwischen den Wesenheiten der beiden Menschen noch weiter auf, um die Haltlosigkeit der Ueberbrückung durch die Liebe offensichtlicher zu zeigen. Es erschwert, ja verhindert sogar ein Sichfinden in einer gemeinsamen werthaltigen Welt.

Durch das Fancy-Bild des as-if-Gleichnisses wird also eine Spannung verursacht, die entweder wie in "Peter Bell" sich löst und weitet zur inneren Vertiefung des Menschen,

oder die durch ihre gewollte phantastische Ueberhöhung den Sturz des Menschen in die Vernichtung noch gewaltiger macht.

Auch im "Hart-Leap Well" lebt der Konflikt im subjektiven Gleichnis auf[1]), er stellt sich dar als eine Missachtung des Menschen gegenüber der Natur, als ein Handeln in dem Sinne, dass man die Natur der menschlichen Willkür unterworfen glaubt.

Ganz besonders stark flammt das Moment der Fancy noch einmal im "Dion" auf. Der lange Verbannte, der zum Schützer und Retter des Landes geworden ist, wird jubelnd als Bringer der Freiheit gefeiert. So grüssen die Zuschauer die Seinen "as a holy train or blest procession", denn das bedeuten sie ihnen im Augenblick wirklich, aber in diesem Festestrubel der Allgemeinheit hat die Fancy leichtes Spiel.

". . . rich goblets filled with wine
In seemly order stand,
On tables set, *as if for rites divine;* —" (XXXII, Z. 32 ff.)

"Nor doth the general voice abstain from prayer,
Invoking Dion's tutelary care,
As if a very Deity he were! (Z. 39 ff.)

Die philosophische Erziehung, "the ideal path of right", wird erdrückt von der Vergöttlichung. Die Begeisterung des Volkes erhebt Dion zur Gottheit, zur Transzendenz, und diese Vermessenheit greift auf ihn selbst über, sodass er vergisst, die ihm gegebene Seinswelt zu achten und glaubt, die ewigen Schranken, die zwischen ihr und Gott sind, durchbrechen zu können. Die Menschen, die Dion äusserlich befreit, rauben ihm die innere Freiheit und geben ihm dafür den Taumel, den Rausch, sich Gott gleich zu fühlen, "as if a very Deity he were". Dion hält diesen Schein, das bloss Vorgestellte für Sein, und darum geht er in der wirklichen Welt unter.

In "Laodamia" ist nach der Bedeutung des subjektiven Fancy-Gleichnisses das 'as if' übrig, denn Proteus' Sendung besteht darin, reason und love in Laodamia zu vereinigen,

1) O. E. XXIV, Z. 115/116.

um sie zur happiness des transzendentalen Seins zu führen. Laodamia ist auf dem Wege dazu, weil sie die Grundvoraussetzung, die Liebe, hat; nur nach der reason muss sie streben und sie sich zu eigen machen. Während also sonst in den genannten Gedichten die scharfe Trennung zwischen zwei Sphären betont wird, liegt hier nur ein Vor und Zurück, eine Verschiedenheit der Entwicklungsstufe innerhalb einer Sphäre vor.

In einem einzigen Gedicht, das auf ihn selbst Bezug nimmt, in "Resolution and Independance", greift Wordsworth mehrmals zu dem as-if-Bild, und zwar gerade in dem Abschnitt, in dem er über seine äusseren Lebensumstände spricht. Harper meint: "None of his poems exhausted him more than this, and no wonder, for it gave an outlet to those fears, which nowhere else escaped him--fears of poverty, of futility, of madness even" [1]). Das Gedicht ist ein Kampf Wordsworth's zwischen seinem bisherigen Leben, seinem äusseren Wirkungskreis und seiner poetischen Sendung mit ihrem Wert für die seelische Zukunft der Gesamtheit. "Fears and *fancies* thick upon me came" und lassen Zweifel und Befürchtungen an seiner Bestimmung aufkommen. Die Entmutigung treibt ihn zu den Worten:

"We Poets in our youth begin in gladness;
But thereof come in the end despondency and madness"
(XXII, Z. 48/49).

Ich glaube nicht, dass Wordsworth hier an ein Nachlassen seiner Schöpferkraft denkt wie in "Tintern Abbey", sondern halte es eher für eine Ueberwältigung durch eine Stimmung, die ihren letzten Antrieb durch äussere missliche Verhältnisse empfing, im Grunde für einen Streich, den ihm die Fancy spielt. Sie überreizt sein Denken und steigert Unstimmigkeiten ins Masslose, sodass sie Wordsworth zu den Worten treibt:

"My whole life I have lived in pleasant thought,
As if life's business were a summer mood;
As if all needful things would come unsought
To genial faith, still rich in genial good". (XXII, Z. 36 ff.)

1) Harper II, S. 25.

Unter demselben Gesichtswinkel des Aufgebrauchtseins durch die Last und Widerwärtigkeiten des Lebens spiegelt ihm die fancy zuerst den alten Mann vor:

> "*As if* some dire constraint of pain, or rage
> Of sickness felt by him in times long past,
> A more than human weight upon his frame had cast." (Z. 68 ff.)

Das Als-Ob spielt mit Möglichkeiten, die Wordsworth sich als drohendes Gespenst der Zukunft vorstellt und zugleich hinter der gebeugten Gestalt des Alten als einen zermürbenden Schemen aus der Vergangenheit erblickt. Wordsworth ringt sich wieder zu seiner inneren Wertwelt durch, er gewinnt sein seelisches Gleichgewicht zurück, und sofort kommen die Fancy-Gleichnisse in Wegfall.

2. Das Verstandes-Gleichnis.

Neben dieser Form des Fancy-Bildes finden sich — und das kommt hauptsächlich für die späteren Gedichte in Frage — die mehr verstandesmässigen, ausgeklügelten subjektiven Gleichnisse als ein Ersatzmittel der Konstruktion, wo die schöpferischen, metaphorischen und symbolischen Kräfte versagen.

Dass Wordsworth sich des gewollten Aktes in ihnen bewusst bleibt, wird manchmal schon dadurch verdeutlicht, dass er vor dem Uebergreifen in die Bildsphäre "seem" oder "deem" setzt, was sofort den Eindruck hervorruft: Hier steht die Sache, und völlig getrennt davon existiert das Bild. Dem klügelnden Menschenverstand bleibt es nun überlassen, beide in Beziehung zueinander zu bringen, und da sie keine innere Harmonie aneinander bindet, erweckt es nur, rein oberflächlich betrachtet, den Anschein, als ob sie beide zusammengehörten. Der Verstand bleibt sich bewusst, dass er die Sinne gewissermassen zu einer optischen oder akustischen Täuschung veranlasst. Wordsworth gebraucht dafür selbst das Wort "mockery", er ist sich über das Blendwerk, den Schein, klar und gibt dadurch dem Gedicht "The Pass of Kirkstone" den Eindruck des Gewollten, Erzwungenen. Wordsworth behauptet, dass auch hier "strong fancies work", man spürt jedoch, das Ursprüng-

liche, Dichterische der Fancy ist zurückgewichen und hat der willkürlichen Seite mehr Platz eingeräumt.

". . . . if stone or rock
Seem not his handy-work to mock
By something cognizably shaped;
Mockery—or model roughly hewn,
And left as if by earthquake strewn,
Or from the Flood escaped:
Altars for Druid service fit;
. . . . . .
Wrinkled Egyptian monument;
Green moss-grown tower; or hoary tent;" . . . .
(XXXIII, Z. 7 ff.)

Wie wenig Anteil die Bilder an seinem Eigenleben haben, zeigt sich auch darin, dass Wordsworth viele von ihnen aus Gebieten heranzieht, die ihm und seiner Erfahrung ganz fern liegen. Wenn er das im "Peter Bell" getan hat, so war es ihm um eine ganz bestimmte Wirkung zu tun: Die Verwirrung und Verstörtheit Peters lässt eben seine Phantasie Sprünge machen, durch die er gänzlich durchgerüttelt wird und empfänglich zur inneren Umkehr; ausserdem lässt Wordsworth dadurch einem Humor etwas die Zügel schiessen, der sonst nirgends bei ihm zu entdecken ist. "The Pass of Kirkstone" aber ist viel zu verstandesmässig gehalten, als dass er solche Züge in sich aufnehmen könnte. Wie sollten da Worte wie Erdbeben und ägyptisches Monument Wordsworth zu lebendigen Wirklichkeiten werden, da jedes Fremde tot für ihn ist, wenn es nicht irgendeine innere Beziehung zur Heimat hat!?

Auch der Gestalten des Mythos hätte der prophetische Wordsworth nicht bedurft, denn er brauchte weder einen Vermittler zwischen sich und der Natur noch einen zwischen der Natur und Gott. In dem Gedicht "The Haunted Tree" ist nur zu Beginn und zum Schluss die alte dichterische Kraft in der Eigengewalt der Natur zu spüren, während sie, im Gegensatz zur „Art" gesetzt, einer Stütze bedarf, die hier nicht der religiöse oder poetische Glaube, sondern der Verstand bildet, der die "wood-nymph" aus ferner Zeit und fernem Land herzaubert. Wordsworth legt

auch aus diesem Grunde Gewicht darauf, zu bekennen, dass nicht ihm, sondern den Griechen das Aechzen des Baumes die Klage der Nymphe bedeutet hätte. In früheren Gedichten hätten derartige Fakta ihn gar nicht interessiert, sie wären nicht erwähnt worden, wenn er sie nicht in ihrer Wirkung in sich selbst widergespiegelt gefunden hätte.

Insofern sind diese Bilder, die ihm nicht in der eigenen Wirklichkeit verhaftet sind, sinn- und wesenlos, oder, um es nicht ganz so scharf zu sagen: arm an innerem Gehalt. Das rührt davon her, dass sie nicht, wie die Fancy-Bilder, die einen z. B. bei Byron überfallen, aus überströmender Freude am Phantastischen geboren sind, nicht wie ein Rausch über ihn hereinbrechen — nein, sie liegen in einer so abseitigen Sphäre leblos da, dass Wordsworth sie erst mühselig zusammensuchen muss und schliesslich doch nur Flickwerk zustande kommt. Je mehr aus dem philosophischen Dichter der dichtende Philosoph wird, umso häufiger drängt sich das verstandesmässige as-if-Gleichnis ein. Findet sich in den frühen "Poems of the Imagination" kaum ein „Bloss-Vorgestelltes", Nicht-Erlebtes, so ist es mindestens einmal in jedem Gedicht anzutreffen, das im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entstanden ist.

Wenn Wordsworth das Empirische beiseite lässt und zu Gestalten des Mythos oder reinen Vorstellungen greift, dann kann man wohl daraus auf ein Nachlassen seiner innigen Verbindung mit der Natur schliessen. Diese Lockerung wird durch seine Augenkrankheit begünstigt, denn ". . . he suffered much from failure of sight, due to inflamed eyelids"[1]). Die Sinneseindrücke, besonders das Sehen, der erste Grundstein zu seinem dichterischen Können, sind nicht mehr zuverlässig, nicht mehr genügend wirklichkeitsgetreu.

In dem mittelmässigen Gedicht "The Jewish Family" bringt Wordsworth bei der Schilderung der kindlichen Schönheit das subjektive Gleichnis:

"I speak as if of sense beguiled" (L, Z. 21).

1) Harper I, S. 328.

Die Zeile steht ganz vereinzelt in ihrer persönlichen Beziehung, und gerade, weil das Gedicht aus späterer Zeit stammt, mischt sich in dieses Fancy-Bild vielleicht der Ton der Klage um die bittere Erfahrung, fortan immer stärker "of sense beguiled" zu werden und seine Zuflucht zum Begrifflichen, zur Vernunft nehmen zu müssen.

So verläuft also, in einer grossen Linie zusammengefasst, die künstlerische Notwendigkeit der bisher betrachteten Stilmittel für Wordsworth's Dichtung folgendermassen:

1. Vergleich
2. Fancy-Gleichnis
3. Verstandes-Gleichnis.

Natürlich ist innerhalb des Werkes die Grenze nicht so scharf zu ziehen, wie es durch dies Schema geschieht. Es soll nur verdeutlichen, dass mit verminderter Imagination der Vergleich geringer wird, um über das subjektive Fancy-Bild hinweg dem verstandesmässigen Gleichnis zu weichen.

Dieser Weg lässt sich an drei Beispielen verfolgen, die sich inhaltlich sehr ähnlich sind.

1. "And she had made a pipe of straw,
   And music from that pipe could draw
   Like sounds of winds and floods;" (XXI, Z. 6 ff.)
2. "Happy milk-maids, one by one
   Scattering a ditty each to her desire,
   A liquid concert matchless by nice Art,
   A stream as if from one full heart." (LI, Z. 45 ff.)
3. "Thy functions are ethereal,
   As if within thee dwelt a glancing mind,
   Organ of vision! . . .". (LI, Z. 1 ff.)

Die letzten Zitate sind beide aus "On the Power of Sound", und trotzdem sind sie aus ganz getrennten Vorstellungsbildern erwachsen. Das eine geht noch auf ein Anschauungsbild zurück, das andere ist nur Vorstellungsbild.

Hält man die drei Bilder nebeneinander, ersteht durch das erste sofort Wordsworth in seiner vollen körperlichen und dichterischen Kraft. Wind und Wasser sind seinem Wesen konform, sie sind untrennbar von seinem Naturgefühl, und die Musik gewinnt dadurch künstlerischen Wert, dass ihre Töne denen in der Natur vergleichbar sind.

Die nächste Stufe bildet das Gleichnis vom Gesang der Milchmädchen. Wordsworth setzt metaphorisch ein, um das Gefühl der "happy milk-maids" bildlich zu vertiefen und schlägt plötzlich um in das as-if-Gleichnis, das zu einem Fancy-Bild gestaltet, was ein Gefühlserlebnis hätte werden können. So kommt Wordsworth allmählich vom Erleben über das Beleben zu reiner Reflexion. Da ist nichts mehr von sinnlicher Erfahrung zu spüren, gedanklich fasst Wordsworth zwei verschiedene Sphären in einem Bilde zusammen. Seiner eidetischen Veranlagung gemäss bildet sich das Gehörte in ein visuelles Bild um, oder vielmehr, da er nicht mehr der jugendliche Eidetiker ist, ist es nur ein gewolltes Heraufbeschwören, das doch nicht mehr die Kraft hat bis zum: Es ist so, sondern das stecken bleibt im: Es scheint so.

Dieses Ausgehen vom Gedachten, das nachher durch Einzelbeispiele illustriert wird — denn das Verstandesgleichnis eröffnet ja das Gedicht — steht vollkommen im Widerspruch zum Wordsworth der "Tintern Abbey", der auf dem äusseren Landschaftsbild aufbaut, um, wenn man so sagen darf, seine innere Landschaft zu entdecken. Darum fehlt auch solchen Gedichten, wie der "Power of Sound" die Macht "either to kill or to animate" [1]). Die Ode bleibt nach Harper "a marvellous example of technical daring" [2]).

Ist Wordsworth erst so weit gekommen, dass er technisch verstandesmässig dichtet, dann bewegt er sich in der Gefahrenzone, die ich (s. o.) schon andeutete. Solange noch im Gleichnis die Fancy zu spüren ist, quillt es aus den lebendigen Urtiefen des Dichters und kann sich zur Metaphorik verdichten, aber ohne andere Beteiligung als die des Denkens wird es zum Vorboten der Allegorisierung, der Wordsworth in den späteren Gedichten nicht ganz entgangen ist.

---

1) Harper I, S. 380: Wordsworth an einen jungen Schriftsteller.
2) Harper I, S. 382.

IV. Die Metapher als Träger der romantischen Idee Wordsworth's.

1. Die Metapher innerhalb der Wirklichkeitssphäre als Hinweis auf die transzendentale Welt.

a) Die dynamische Metapher.

Im Anhang zu den "Lyrical Ballads" in der Ausgabe von 1802 gibt Wordsworth selbst der Bedeutung, die er der Metapher in der Poesie zumisst, Ausdruck in den Worten: "It will be admitted that metaphorical language, being more impressive than general terms, is best suited to poetry. That excited state of mind, which poetry supposes, naturally prompts a figurative style" [1]). Wordsworth scheint hier seine eigene Theorie zu verneinen, die er an anderer Stelle in seinem "Preface" aufgestellt hat. Er leugnet einen Unterschied zwischen Poesie und Prosa, abgeschreckt durch das Beispiel seiner Vorgänger, die in ihrer pomphaften Dichtung wenig Berührung mit der Realität zutage treten liessen. Um das zu vermeiden, und um den poetischen Sinn im alltäglichen Leben zu entdecken, wählt Wordsworth seine Themen, die seine Zeitgenossen zuerst so prosaisch und unbedeutend wie nur irgend möglich anmuteten.

Aber im Grunde legt Wordsworth den Gegensatz gar nicht zwischen Poesie und Prosa, sondern zwischen Poesie und rein verstandesmässig spekulative Worterzeugnisse. Aus diesem Kontrast sind dann auch die oben angeführten Zeilen zu verstehen. Wordsworth's thematisch so beschränkter und schlichter Dichtung strömen Metaphern zu als die „reinste dichteste Form der Menschensprache, die für das Göttliche nur die Bildschaffung hat". Die romantische Idee drängt zur „Notwendigkeit des metaphorischen Bildens als der Brücke zwischen dem Unsäglichen und dem Sagbaren . . ., sie (Metapher) entstammt der ewigen Sehnsucht nach dem Urbilden des Göttlichen, doch unmöglich ist es ihr, das Göttliche voll zu erbilden . . ." [2]).

---

1) Barstow, S. 121.
2) Pongs, S. 294.

Gerade das Unsägliche ist das letzte Ziel und oberste Gesetz von Wordsworth's Streben, und wenn Pongs die Bilder als eine Brücke zu diesem Ziele hin bezeichnet, gewinnen sie für Wordsworth in dieser Definition transzendentalen Charakter. Die gefühlsbetonte Wirklichkeit macht das Bild notwendig, in freier Wahl muss es doch einem inneren Gesetz Folge leisten, dass es gerade für eine bestimmte Wesenshaltung adäquat ist. Kein Wunder also, wenn dem romantischen Dichter, im besonderen Falle hier Wordsworth, das Bild kein dichterisches Requisit hinstellt, sondern es ihm zur poetischsten Poesie wird. M. L. Barstow hat diesen Eindruck für Wordsworth folgendermassen formuliert: "Wordsworth is interested in words in so far as words are also metaphors"[1]), und ich möchte hinzusetzen: Wordsworth ist insoweit an der Dichtung interessiert, als sich in ihr Wirklichkeit und Wertwelt im Bilde spiegeln. Beide Aussprüche sind etwas zu generell auf alle Gedichte ausgedehnt, auf die wirklich guten, die immer weiter leben und wirken werden, treffen sie ohne weiteres zu.

E. Legouis und M. L. Barstow haben viel Mühe darauf verwandt, in Wordsworth's Bildern solche anderer Dichter wieder zu finden, seine Abhängigkeit von dem oder jenem zu erweisen. Demgegenüber sind seine eigenen Bilder von so überwiegender Mehrzahl und Wordsworth als Persönlichkeit ein so abgeschlossener und in sich ruhender Organismus, der auf fremde Einflüsse kaum reagiert, dass man wohl auch in den übernommenen Bildern eigenes Erleben, persönliche Beseelung erblicken darf. Das von aussen aufgenommene Bild wird zum Bestandteil des eigenen Ich, gestaltet sich dort noch einmal oder wird nur zur Ausdrucksform einer schon vorhandenen Gestaltung, sodass es dann, wie Gundolf vom Symbol sagt, „dem Gesamtleben" angehört, und „wie jede Geburt — ausser Willkür und Berechnung"[2]) — ist.

---

1) Barstow, S. 135.
2) Gundolf, S. 1.

Willkür und Berechnung aber sind durch Welten von dem jungen Wordsworth entfernt, in dem sich eine eigene dichterische Weltanschauung Bahn bricht und zum Worte drängt. Die Berechnung erfolgt erst später in der Form der Theorie, hervorgerufen aus dem Kampfgeist, sein Werk vor dem Unverständnis der Zeit zu retten, und aus der philosophisch-schulenden Freundschaft mit Coleridge. Trotzdem bleibt das Eigentliche, zu Wordsworth Gehörende, seine Dichtung; sie steht über der Theorie, die manche Unklarheit enthält, während das einfühlende Verständnis und die überlegene gedankliche Entwicklung Coleridge's viel klarer theoretisch das innere Getriebe im Kunstwerk Wordsworth's auseinanderwirren konnte.

Welche Rolle nun die Natur und in zweiter Linie der Mensch in Wordsworth's Gedichten spielt, verbirgt und enthüllt sich zugleich in den Metaphern, die versuchen, die Transzendenz der "Infinite Idea" im Bilde einzufangen, ihr so nahe zu kommen, wie menschliches Vermögen in seiner körperlich-geistigen Bedingtheit den Dichter befähigt. Den letzten, tiefsten Sinn seines Lebens, Urgrund und Ziel seines dichterischen Schaffens bedeuten ihm Ewigkeit und Unendlichkeit. Um diese Idee der Gottheit immer heller und intensiver herauszukristallisieren, bildet er sie in die Metapher hinein, die wohl als edelstes Geschöpf der „ewigen Sehnsucht nach dem Urbilden des Göttlichen" anzusprechen ist. Welche besondere Charakteristik sie bei Wordsworth erfährt durch das Band, mit dem sie Natur-Mensch-Transzendentalität umschlingt, sollen die nächsten Ausführungen erläutern.

Am natürlichsten und gegebensten erscheint es, sich zunächst in die Wirklichkeit, in die sinnlich fassbaren Anschauungsmittel Wordsworth's zu vertiefen, die jedem einzelnen zugänglich und verständlich sind. Wordsworth ist ein Mensch, der fast ausschliesslich zwischen den Bergen und den Seen seiner Heimat sein Leben zubringt und auf seinen Reisen die Gegenden bevorzugt, die ihn an die Heimat erinnern. Doch nicht nur sein äusseres Leben spielt sich in dieser Umgebung ab, er erlebt auch

die Natur und lässt sie im Innern wirken, bis sie in der Dichtung wieder ans Tageslicht dringt.

Von Anfang an bildet die Natur im Leben wie in der Kunst Wordsworth's offensichtlich die Basis, die Tragfläche und den Resonanzboden für seine immanente Grundhaltung. Sie soll hier als Ausgangspunkt gewertet werden, als dauernde Spenderin sinnlicher — besonders optischer — Freuden. Innerhalb dieser spezifischen Naturlyrik stehen nun Metaphern als lebendige Funktionen, als Glieder im Gesamtorganismus, als Wesen, die die Wirklichkeit zu einer Ueberwirklichkeit erheben, die die Realität eng an die Transzendentalität fesseln.

Wenn ich hier von Naturlyrik spreche, so hat man sich darunter eine Dichtungsgattung mit besonderer Note vorzustellen: Fast alles sind Lieder *in* der Natur, nicht *an* sie. Wordsworth gestaltet, insofern er sich mit der Natur verbunden fühlt, soweit sie in ihn kraft der Anschauung eingeht und als Vorstellungsbild zu seinem inneren Eigentum wird. Aus dieser Einstellung, die einer inneren Verwandtschaft entspringt, ist zu verstehen, dass er sich selbst, seine Gedanken und Gefühle offenbart in dem Augenblick, in dem sich ihm das Geheimnis der Natur erschlossen hat. Anschauung und Gefühl (= Imagination) bedeuten ihm eine unlösbare Einheit, die sich auch in der *Form*, der Metapher, ausprägt[1]). Natur und Ich stehen in unmittelbarer, wechselseitiger Beziehung, von einer gemeinsamen Atmosphäre umschlossen, und je nachdem, ob in diesem Organismus das eine oder andere Glied mehr in den Vordergrund tritt, wird die Metapher eine andere Färbung erhalten.

Zunächst soll von den Naturgedichten die Rede sein, in denen das Anschauungsbild Voraussetzung ist. Das Aussen ist das Primäre, findet aber sofort seinen Wider-

1) A. H. Schirmer hat in seiner Arbeit: „Studien über den Gebrauch von like und as beim Vergleich in den Dichtungen von Wordsworth" nachgewiesen, dass auch beim Vergleich die Imagination hervorragend beteiligt ist, dass aber ihre beiden Komponenten in der äusseren Form eine geringere (like) oder grössere (as) Lockerung erfahren.

hall und gesteigertes Leben im Innern, und vereinigt finden beide Erlebnisse in der Metapher Ausdruck und Gestalt.

Wordsworth bedarf dabei zu seinen metaphorischen Bildern keiner weitschweifenden Phantasie, keines die Welt umspannenden Geistes, wie ihn die deutschen Romantiker ersehnten, ihm ist die Heimat weit und reich genug:

"Long have I loved what I behold,
The night that calms, the day that cheers;
The common growth of mother-earth
Suffices me — her tears, her mirth,
Her humblest mirth and tears.

The dragon's wing, the magic ring,
I shall not covet for my dower,
If I along that lowly way
With *sympathetic heart* may stray,
And with a *soul of power* . . ." ("P. Bell", Z. 131 ff.)

Bilder sind ihm also handgreiflich nahe, oder genauer gesagt: in die Augen fallend. Wordsworth's eidetisch integrierter Typus, wie ihn G. Hensel dargestellt hat, wird auch auf stilistischem Gebiet in der Wahl der Bilder zum Ausdruck kommen. Dank dieser Veranlagung gewinnen uns geläufige Bilder an metaphorischer Kraft, sie werden durch das Anschauungsbildhafte lebendig und aufgefüllt. Ganz deutlich sind auch aus den angeführten Zeilen die oben genannten Kräfte herauszufinden, die im Bilde das Unsägliche sagbar zu gestalten suchen. Die erste Strophe gibt einige Sinneseindrücke, die ihre Vertiefung ins Gefühl erfahren durch das "sympathetic heart", und die "with a soul of power" in dichterische Form gegossen werden.

Wunderschön in seinen vertrauten und doch zu Wordsworthischer Erfühlung umgeschmolzenen Metaphern ist "A Night-Piece". Wordsworth nennt das Gesamtbild eine "vision", fasst es also als ein Hinauswachsen in die Sphäre einer übersinnlichen Schau, die durch die einzelnen emotionalisierten Bilder des Nachthimmels gewonnen wird. Metaphorisch setzt das Gedicht ein:

"The sky is overcast
With a continuous cloud of texture close,
Heavy and wan, all whitened by the Moon,
Which through that veil is indistinctly seen,

A dull, contracted circle, yielding light
So feebly spread that not a shadow falls,
Chequering the ground . . .". (III, Z. 1 ff.)

und einige Zeilen weiter:

"— and above his head he sees
The clear Moon, and the glory of the heavens.
There in a black-blue vault *she sails along,*
Followed by multitudes of stars, that, small
And sharp, and bright, along the dark abyss
Drive as she drives: how fast they *wheel away,*
Yet vanish not! . . . .
. . . . . still they *roll along*
Immeasurably distant; and the vault,
Built round by those white clouds, enormous clouds,
Still *deepens* its unfathomable depth". (III, Z. 12 ff.)

Das ganze Erlebnis ist ein einziges Gesteigertsein ins Metaphorische. Eine Metapher löst die andere aus, um in die erhabene Feierlichkeit des Gemütes emporzuheben. Es ist ein Naturgedicht, in dem Wordsworth sein körperliches Dabeisein nicht namhaft macht, und doch atmet Zeile für Zeile aus seinem von Entzücken bedrängten Herzen. "Not *undisturbed* by the delight" (Z. 24) schaut er den bewölkten Himmel; in einer Ekstase, die von leichter Furcht überschattet ist, erfühlt er in der Wolke ein einheitliches, schwerlastendes Gewebe, einen Schleier, der in seiner Dichte und unabsehbaren Geschlossenheit ("a continuous cloud", also nirgends ist ein Abschluss wahrzunehmen) den Mond nur durchschimmern lässt.

Der Mond als Kreis und noch gar als "contracted circle" — für einen oberflächlichen Beobachter nur Pleonasmus — welch ein abgegriffenes und selbstverständliches Bild! werden viele meinen. Und doch, welch metaphorische Kraft gewinnt es, gemessen an der "*continuous* cloud" und an dem folgenden grossartigen Bild (Z. 12 ff.). Der leise Tropfen Furcht in der romantischen Freude am Dynamischen ist gerade aus dieser Metapher zu begreifen. Der "contracted circle" ist ein intensiv gesehenes Bild einer Begrenztheit und Aussonderung, einer Bewegung, die immer in sich zurückkehrt und darum tot erscheint, als ein Leerlaufen in dem dauernd im Wechsel begriffenen, immer

lebendigen, wirkenden Körper des Alls. Deshalb bleibt der Kreis wirkungslos, dass "not a shadow falls". Der Mond scheint überflüssig geworden zu sein am Himmel und für die Erde, er ist nur da, ein Gewordenes, das den Sinn bedrückt. Der Druck wird noch empfindlicher durch das "heavy and wan" der Wolke, die doch sonst bei Wordsworth das Abbild des höchst Lebensvollen ist.

Sogleich begegnet also auch in der urbildenden Haltung des Künstlers wieder die Wolke als ein wichtiges Motiv. Ihr Bild hat sich immer plastischer in Wordsworth gestaltet, sodass er spontan zur Metapher (veil) greifen kann. Was im Vergleich schon wesenhaft für die Wolke war — hier erscheint es von neuem: sie gibt noch eine besondere Nuancierung, eine letzte Feinheit in der Seelenstimmung des Dichters.

Ganz plötzlich wechselt das Bild:

"The clouds are split asunder".

In dieser ruckartigen Bewegung kündet sich die Wiedergeburt des "contracted circle" an. Zu Beginn und an dieser Stelle des Gedichtes erfühlt Wordsworth im voraus das innere Gesetz des Lebens, das sich ihm offenbaren wird. Alle Unruhe weicht von ihm und "peaceful calm" überkommt ihn beim Anblick der Herrlichkeit des Himmels. Es ist ein förmliches Jauchzen und Schwelgen in dynamischen Metaphern, das aus seiner Seele quillt in der Lust an der wiedergewonnenen Wirklichkeit des sternenübersäten, vom Mond durchschifften Himmels. Nicht die Tatsache des Seins reisst ihn mit fort, sondern die Bewegung, die immer weiter strebt, ohne in sich zurückzukehren oder aus dem Erfahrungsbereich zu entschwinden.

Diese Bewegungsekstase, so kann man sie wohl nennen, findet ihren charakteristischen Ausdruck bei Wordsworth in der verbalen Metapher. Sie lässt sich durch die ganze Gruppe der Gedichte in dieser Funktion aufspüren. Das Gegenständliche wird durch sie zum Vorgang, das Sein wird aufgelöst in ein nie endendes Werden. Dass bei Wordsworth gerade diese verbale Metapher so besonders ausgeprägt ist, liegt schon in seinem Wesen begründet.

Darauf soll mit ein paar Worten eingegangen werden. Wer Wordsworth's Leben aus der Perspektive der Jetztzeit betrachtet, muss unbedingt zugeben, dass es an äusseren Veränderungen und Geschehnissen nicht sehr reich ist, dass es einem modernen Grossstädter sogar sehr armselig erscheinen würde, ihm nur ein Lächeln der Geringschätzung entlocken könnte. Als einzige Höhenzüge dieses sonst so gleichmässig verlaufenden Niveaus kann man die Reisen nach Frankreich, der Schweiz und Deutschland ansehen. Wenn man genauer zuschaut, so ist man versucht, die Wanderung über Frankreich zur Schweiz und sein längeres Verweilen auf französischem Boden als einen Ausfluss seiner jünglingshaften Sturm- und Drangzeit zu nehmen, als eine Flucht aus den Fesseln, die ihm durch einen Beruf geschmiedet werden sollten. Sein späterer Aufenthalt in Goslar ist eigentlich nur als ein noch stärkeres Konzentrieren auf seine eigene Persönlichkeit zu kennzeichnen. Das fremde Land, die unbekannte Sprache reizen ihn nicht zum Kennenlernen, zum Eindringen in den Geist eines anderen Volkes, wie es zu gleicher Zeit Coleridge ausführt, sondern er zieht sich in sich selbst zurück und formt sich und seine Gedichte immer mehr zur Einheit heraus.

Trotz des Mangels an äusserer Veränderung in Wordsworth's Leben ist er ein Mann der Tat, des schöpferischen Handelns in seiner einseitigen Zielstrebung. Nur kommt es dem Aussenstehenden und besonders dem zeitlich von ihm entfernten Menschen längst nicht mehr in dem Masse zum Bewusstsein, wie sehr sein Werk 'Tun', Bewegung war. Einen vollständigen Bruch mit der Tradition vollzieht er und negiert nicht nur das Ueberlieferte und die Zeitströmung, sondern er springt sofort in die entstandene Lücke und baut auf, schafft etwas völlig Neues. Sein innerstes Gefühl treibt ihn dazu, sein ausgesprochener Wille hält ihn auf dem Wege fest, den er als richtig erkannt hat. Spätere Abweichungen von dieser geradlinigen Wirkungsoffensive sind aus körperlichen und dichterischen Verfallserscheinungen zu erklären.

Ich möchte, was Hensel ein Nachlassen der Imagination nennt, in diesem Zusammenhang als eine zwangsläufige Entspannung auf die zu lange zu sehr in Anspruch genommene Willens- und Gefühlssphäre bezeichnen. Freiwillig und doch von dichterischer Notwendigkeit getrieben hatte Wordsworth seinen Weg begonnen und war eine weite Strecke im gleichen Tempo fortgeeilt. Aber die innere Schwungkraft lässt nach, der Wille hält sie noch eine Weile aufrecht, bis auch er versagt, und dem alternden Wordsworth als letzter Halt, an den er sich in seelischer Erschöpfung klammert, der Glaube an das orthodoxe Christentum bleibt.

Also ist Wordsworth in seiner Veranlagung eine ausgesprochene Kämpfernatur, und diese Lust am Kämpfen-Können und Kämpfen-Müssen prägt sich stilistisch zur verbalen Bewegungsmetapher. Freiheit und Notwendigkeit, Gefühl und Willen betone ich für diesen Kampf absichtlich, denn sie sind auch die Charakteristika der verbalen Metapher bei Wordsworth. Was Pongs ganz allgemein von der Metapher sagt, darf für seine verbale Metapher spezialisiert werden. Sie ist das „Phänomen des ins Dunkle, ins Unbekannte greifenden produktiven Ich, des Selbst, das bei aller Hinwendung auf die Sachgesetze des Seins und ihre logische Erhellung vertrauend sich bewusst bleibt der innerlich anverwandelnden Kräfte der Seele und ihrer Befugnis zur eigenerschauten Gestalt“ [1]).

Wordsworth's anverwandelnde Kraft der Seele schaut so das Dahinziehen von Mond und Sternen nicht in der einfachen naiven Form der Bewegung, er erfasst nicht nur die einzelnen Bewegungen als solche, sondern seine eidetische Begabung lässt ihn Bewegungserscheinungen aufnehmen [2]).

Wurde schon beim Vergleich ein Betonen des dynamischen Momentes erkannt, und erinnert man sich, dass die Synthese von Ruhe und Bewegung spezifisch romantisch ist [3]), so nimmt es nicht wunder, dass Wordsworth im fühlenden

1) Pongs, S. 8.

2) Ausdrücklich betont Wordsworth: “he *sees* the clear Moon”.

3) Deutschbein, Das Wesen des Romantischen, S. 2.

Schauen zur dynamischen Metapher greift. Die Ruhestimmung, die in ihrer Unveränderlichkeit auf dem Anfang des Gedichtes lastet, zerbricht in eine hinreissende Unaufhörlichkeit im Wandern der Gestirne. Es kommt wie eine Erlösung über den nächtlichen Wanderer, die nicht an dem einfachen, alltäglichen "drive as she drives" Genüge findet; aus verschiedenen Arten von Bewegungen werden ihm dynamische Verben lebendig und werden zum Bild einer Bewegung an sich, einer Bewegung, die alles in der Erfahrung Gegebene in sich vereinigt. Dadurch wird sie hinausgehoben über ein momentanes Geschehen zu einer dauernden, übersinnlichen Energie, deren Wirkung noch verstärkt wird durch das "sails *along*", "roll *along*" und "wheel *away, yet vanish not*". Die Dynamik der Metaphern ist unabsehbar, ohne Anfang und Ende, und damit wird Wordsworth die Erscheinung des Nachthimmels zu einem transzendentalen Erlebnis. Aus diesem Gefühl heraus schliesst er die "solemn scene" mit einer neuen Verbalmetapher:

". . . . . and the vault,

. . . . . .

Still deepens its unfathomable depth". (III, Z. 20 ff.)

Deepen und deep sind Lieblingsworte Wordsworth's[1]), die sich immer dort finden, wo er Wert darauf legt, zu betonen, dass die Natur zum Göttlichen hinführt. Sie selbst ist nicht göttlich, aber sie „vertieft" Auge und Ohr zum "inward eye" und "inward ear", dass diese durch sie hindurch die Schwingungen göttlichen Wesens wahrnehmen können.

Die Natur und das Erlebnis ihrer Schönheit ist in diesem Gedicht wie in manchem andern[2]) das Primäre. Doch indem der Dichter sie erlebt, erfährt sie eine Bereicherung: Sie wächst über ein vergängliches Sein durch die dynamische Metapher hinaus und wird zu einem Ausdruck der Transzendentalität. Rein äusserlich ist dieser Weg von unten nach oben — vom Dichter aus betrachtet: von aussen nach innen — daran zu erkennen, dass das Ge-

1) s. O. E. IV, "Tintern Abbey" etc.
2) s. O. E. IV, V, XII, XXIX.

dicht den reinen Vorgang schildern will, (trotz der metaphorischen Gefühlsintensität) und Wordsworth erst ganz zum Schluss mit Bewusstsein an ein innerliches Verarbeiten denkt:

". . . . . and the mind,
. . . . . .
Is left to muse upon the solemn scene" (III, Z. 23 ff.)

Ausser der dynamischen Anschauung der Aussendinge, die diese im Fliessen, im Werden erhält, reisst auch seine eigene Hingabe an die Natur Wordsworth zur verbalen Metapher hin:

"The heart *luxuriates* with indifferent things,
Wasting its kindliness on stocks and stones,
And on the vacant air . . . ." (VI, Z. 41 ff.)

Selbst das innere Werterlebnis erhält also sehr stark ein dynamisches Element. Wordsworth's Seele hat nicht die Natur als einen festen, unveränderlichen Besitz, nicht als einen Schatz, der in der Tiefe ruht, sie will von ihm erobert werden, um den Eroberer immer reicher zu beschenken. Es prägt sich in den beiden Metaphern "luxuriates" und "wasting" die künstlerische Einstellung Wordsworth's zum Leben aus. Mit offenen Sinnen dringt er immer mehr in die Dinge, aber nicht, um sich in ihnen zu verströmen oder über sie hinauszugelangen, sondern sein Ich wird immer mehr geeint bei dem Erleben in den Dingen. Die Einheit kommt jedoch nie zum Stillstand; hat Wordsworth in einer naturhaft-verbalen Metapher das Bewegungsprinzip der Aussenwelt erfühlt, so findet er dieses Werden und Wachsen in seiner Innenwelt wieder und schüttet es in eine seelenhaft-verbale Metapher.

Das Hineintauchen in ein Seiendes, in ein "quiet being", um es ganz zu erfassen und doch nicht darin unterzugehen, ist nicht nur die spezifische Wesensschau des romantischen Wordsworth, sondern noch ganz besonders die des „jugendhaften" Wordsworth. Die Metaphern bergen in sich die ganze Gewalt einer jugendlichen, integrierten Seele, die mit Begeisterung in das Gegenständliche eindringt und nicht abwägend in ihrer Sphäre verharrt und wartet, ob irgend

woher und irgend wann einmal der Berg zu Mohammed kommt. Eine solche Zurückgezogenheit geht dem jungen Wordsworth ab, er ist dauernd in Bewegung, im Vorstoss, und muss deshalb zu einer verbalen Bewegungsmetapher greifen, weil sie für diesen Gehalt die entsprechende Form ist.

Mit anderen Worten: Die verbale Metapher der Natur mit ihrem Streben zum Transzendentalen und die der menschlichen Seele in ihrer Durchdringung der Natur schwingen in der gleichen Richtung und mit derselben Amplitude, sodass eine die andere verstärkt und nachhaltiger wirken lässt.

Diese Verschwisterung der beiden metaphorischen Formen gestaltet Wordsworth auch in dem Gedicht vom Abendstern. Die Natur ist ihm wieder das Ausgangsthema zu einem Gesang auf das Göttliche im eigenen Herzen. Er beginnt mit den Worten:

"It is no Spirit who from heaven hath flown,
And is descending on his embassy;
Nor Traveller gone from earth the heavens to espy!"
(XXVII, Z. 1 ff.)

Der Eingang ist sofort metaphorisch, im Unterschied zu den bisherigen Beispielen aber nicht auf ein Wort konzentriert, sondern in grösseren Bildern ausgesponnen. Die Einzigartigkeit des Sternes wird in dem "no Spirit — nor Traveller" veranschaulicht. Wieder ist das Wesentliche dieser Bilder in der Bewegung zu finden, und zwar hier in ihrer doppelten Richtung: einmal vom Himmel zur Erde, dann umgekehrt. Den letzten Weg, vom Wirklichen zum Transzendentalen, erklommen bisher die erwähnten Metaphern — dass für Wordsworth die andere Richtung die eigentliche und wesenhafte ist, wird noch zu erweisen sein[1]). Nach dem bildhaften Anfang leitet Wordsworth zu dem reinen Anschauungsbild durch eine neue Metapher über, in die im Gegensatz zu den vorhergehenden, negierten Bildern die positive Einfühlung des Dichters eingeht.

1) Das Zitat wirkt für den, der sich mit Wordsworth's Metaphern beschäftigt, wie ein unbewusster Fingerzeig, da Wordsworth ja in seiner Dichtung viel mehr er selbst ist als in seinen theoretischen Auseinandersetzungen.

". . . . there he *stands with glittering* crown,
. . . . . .
For yet it is broad day-light: clouds pass by . . ."
(XXVII, Z. 4 ff.).

Die Imagination, mit der Wordsworth diese Metapher umschliesst, steigert sich zur seelischen Erkenntnis der Transzendentalität.

"A moment I was startled at the sight:
And, while I gazed, there came to me a thought
That I might step beyond my natural race
As thou seem'st now to do . . ." (XXVII, Z. 11 ff.)

Das Ganze endet mit der Verherrlichung der transzendentalen Wertwelt Wordsworth's, die ihm zum Eigentlichen, zur Substanz wird, während die Wirklichkeit nur als eine Erscheinungsform, als ein sichtbarer Hinweis auf diese höhere Welt dient. Eine derartige Einschätzung der Natur spricht aus den Bewegungsmetaphern zu uns.

In allen Naturgedichten, auch den späteren, behält Wordsworth diese seine schöpferische Kraft zur dynamischen Bewegungsmetapher, z. B.:

"Their jubilant activity *evolves*
Hundreds of curves and circlets, to and fro".
(XXXVII, Z. 10/11)

Welcher Aufschwung, welche Grossartigkeit enthülltsich in dem "evolve", dem Entfalten in der Kunst des Fluges! — so gibt die Natur Wordsworth's ihre Geheimnisse preis:

". . . Of Nature's works,
In earth, and air, and *earth-embracing*[1]) sea
A *revelation infinite* it seems", (XXXVIII, Z. 30 ff.).

und da er sich mit der Natur auf demselben Wege weiss, strömt auch sein Innenleben über in die verbale Metapher.

Kein Nachlassen des schöpferischen Geistes, kein Altern und Anderswerden ist in diesen Metaphern wahrzunehmen. Wie wir von G. Hensel wissen, vermindert sich die eidetische Veranlagung und mit ihr die Imagination beim alternden Wordsworth — sollte davon die Metapher als Ausdrucksmittel einer Schöpferkraft, die im Sinken begriffen ist, unberührt bleiben?

1) Wieder eine verbale Metapher, andere Beispiele noch O. E. XXXIV, LI etc.

Als naturhaft-verbale Metapher ist sie überall in den Spätgedichten unverändert anzutreffen, und warum? Das Anschauungsbild wird nicht ganz ausgelöscht, da Wordsworth's Augenlicht nur schwächer wird und dann wohl die Farben und Einzelformen nicht mehr unterscheiden kann, wohl aber die Umrisse der Gesamtform, wie sie sich von der Umgebung abheben, und das geschieht besonders deutlich in der Bewegung. Bewegungen wahrzunehmen ist auch der schwächsten Sehkraft möglich, ausserdem aber bleibt Wordsworth das Akustische in voller Stärke erhalten, und er verlässt sich nun mehr auf die Erfahrungen dieses Sinnesorgans, um in ihnen auch das Bewegungselement zu spüren oder sie in ein visuelles Vorstellungsbild zu transponieren.

Negativer fällt die Untersuchung zugunsten der seelenhaften Metapher aus. Einen Verlust der eigenartig-schöpferischen Gewalt der Imagination kann Wordsworth durch keinen Ersatz wieder gutmachen; dadurch, dass er aus seiner dichterischen Freiheit den Weg in den Schoss der Kirche findet, wird sein Wesen und seine Weltanschauung in andere Bahnen gelenkt. Das Ich verkleinert sich in dem Massstabe, wie sein kirchlicher Glaube wächst, er sieht sich als Glied in der Gemeinschaft der Gläubigen, und deshalb stellt er nicht mehr sich in die Natur, sondern er findet die Menschheit neben der Natur. Sein Streben ist aus dieser Nebenordnung verständlich: Er sucht und fordert immer noch die Einordnung der Menschheit in die Natur und macht diese Verbindung begreiflich und verehrungswürdig in den naturhaft-verbalen Metaphern. Ihre Wirkung auf die Seelen aller Menschen kann er nicht erfühlen, sich selbst gestaltet er nicht mehr als Seele der Seelen — da sie die des Dichters ist — und kann sich auch nicht gestalten, weil die Imaginationsschwingen dichterischen Geistes ihn nicht mehr genügend tragen. Ausserdem ist Wordsworth's Wertwelt eine andere geworden. Die Transzendentalität, durch die ein Abglanz des Göttlichen in die Wirklichkeit hineinleuchtete, muss sich unter-

ordnen der Transzendenz eines persönlichen Gottes, der ewig unerreichbar ist[1]). Daraus wird leicht begreiflich, dass die seelenhaft-verbale Metapher abnimmt, während die naturhaft-verbale in ihrer alten Wirksamkeit erhalten bleibt.

b) Die Stimmungsmetapher.

Neben die dynamischen Metaphern, die sich in der Verbform äussern, tritt bei Wordsworth ein anderes metaphorisches Element: Bilder, die in irgendeiner Weise verneint werden, und zwar nicht verneint in ihrer eigenen Bedeutung, sondern in ihrem Sinnbezug auf das Ganze. Jede Metapher ist überhaupt bei Wordsworth zu werten einmal als urbildende momentane Seelenhaltung, zugleich aber auch als Ausdruck seiner immanenten Seelenstruktur. Deshalb verlieren viele Metaphern einen Teil ihrer Leuchtkraft, wenn man sie nur vielleicht im Zusammenhang des einen Satzes, an den sie äusserlich gebunden sind, sehen wollte. Offenbart Wordsworth in diesem einen Satz sein unerschütterliches Wissen um die Transzendentalität, dann besitzen sie ihre weltumspannende Kraft, in vielen Fällen aber bedürfen sie der Ergänzung und Gegenüberstellung zu einem grösseren Wortkomplex, in dessen Ideenkreis ihre besondere Eigentümlichkeit scharf herausmodelliert wird. So ist es auch bei der negierten Metapher, wie sie der Einfachheit halber genannt werden soll. Sie ist nicht allzu häufig in den "Poems of the Imagination", und doch darf man ihr wohl einigen Wert beimessen, da die Verneinung an sich sehr charakteristisch für Wordsworth ist und in den Gedichten häufig vorkommt, auch ohne an die Metapher gebunden zu sein. Am auffälligsten tritt die Negierung in Erscheinung durch die Vorsilbe „un", die in unsere deutsche Sprache sich „unaufhörlich" eindrängt. In ihr hat sie solche Gewalt gewonnen, dass sie Worte im Sprachschatz erhält, die ohne sie, in der Bejahung, keine Vorstellung in uns zu erwecken vermögen oder nur in einem ganz anderen Zu-

1) Auf die kirchlichen Sonette Wordsworth's kann und soll hier nicht eingegangen werden, sie bedürfen einer grösseren Spezialuntersuchung.

sammenhang Sinn bekommen. Auch bei Wordsworth taucht das „un" immer wieder auf und gibt zu denken. Seine Existenz wird fassbar aus Wordsworth's romantischer Einstellung zum Wechsel, zu einer Bewegung, die „Werden" bedeutet, und die durch die Synthese mit einem ihr antithetischen Ergebnis transzendentale Züge annimmt. Diesem Blick ordnen sich auch die negierten Metaphern unter, indem sie, gefühlsmässig als Gegenpol des Werdens, des organischen Lebens gesetzt, dieses noch intensivieren und seine unendliche Dauer bezeugen. Die Metapher "ungracious sign of devastation" (VI. Z. 18/19) wird in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Wachsen, Blühen, Reifen und Vergehen, ohne Ende, immer wieder, so vollzieht sich der geheimnisvolle Vorgang des Lebens in der Natur. Die welken Blätter als "ungracious sign of devastation" gefühlt, deuten vorausahnend auf einen sinnlos vernichtenden Eingriff von aussen her, der nichts um ein organisches Sichentwickeln weiss. An sich gestaltet Wordsworth durch die Metapher auch das der zeitlichen Vergänglichkeit Anheimgefallene noch als lebendig. In ihrer Funktion als Teile des Baumes sind die Blätter vernichtet, aber eine Wirkung auf das menschliche Gemüt üben sie doch noch aus (es empfindet sie als "ungracious sign"), und Wirken ist immer ein Zeichen von Leben. Erst was vergessen ist, nirgends eine Spur hinterlassen hat, ist wirklich tot. Innerhalb der negierten Metapher selbst liegt also ein stark positives Element, wenn man es mit der nur-biologischen Tatsache der "withered leaves" vergleicht. Leben und Sterben schliessen sich Wordsworth zu einem höheren Leben zusammen, so, dass selbst das, was Wordsworth vor seinen Augen zerstört sieht, ein Fingerzeig zum Göttlichen wird und eine anklagende Mahnung, das immer Lebendige nicht durch menschlichen Mutwillen und unbedachte Willkür zu verletzen:

> ". . . . . move along these shades
> In gentleness of heart; with gentle hand
> Touch — for *there is a spirit in the woods*".
> (VI, Z. 54 ff.)

Auf den "ungracious sign" sammelt sich eine noch grössere Bedeutsamkeit, wenn man es nun in den Zusammenhang des ganzen Gedichtes stellt. Die Metapher erhält schon durch die beiden Verneinungen, mit denen sie, ausser der ihr zugehörigen, enger verbunden ist, eine Schwungkraft, die den Dichter mit- und hinreisst, zu der Schlussmetapher "there is a spirit", in der sich seine imaginative Erkenntnis des Transzendentalen Bahn bricht.

". . . . . I came to one dear nook,
Unvisited, where *not* a broken bough
Drooped with its withered leaves, ungracious sign
Of devastation . . . ." (VI, Z. 16 ff.).

Diese Intensivierung in der Verneinung wirkt wie eine Hemmung, ein gewaltsames Stauen, das alle Kraft sammelt, um mit doppelter und dreifacher Wucht hervorbrechen zu können zu einer neuen Metapher — "A virgin scene" (Z.21) —, die erst ihr ganzes Gewicht erhält durch die vorher zurückgehaltene Fülle. Man könnte diese Kontrastierung zur schärferen Betonung dessen, worauf die Aufmerksamkeit gerichtet ist, mit einem Bild vergleichen, in dem der dunkle Hintergrund aus einer Mischung derselben Farben gemalt ist wie eine einzelne helle Erscheinung im Vordergrund, in der Farbe neben Farbe in leuchtendem Glanze steht. Und die Wirkung, die ein vereintes Dunkel-Hell hervorruft? Es erzeugt die romantische Stimmung, die ein solches Gedicht durchwebt. Trotz aller Unterschiedlichkeit der beiden Hauptfarben besteht keine schroffe Trennung zwischen ihnen, sie „beissen" sich nicht, sondern es herrscht eine wechselseitige Spannkraft, die dem fertigen Bilde erst die Atmosphäre schafft. Ehe man zum Verständnis der individuellen Idee eines Gedichtes vordringt, verleiht Wordsworth den Metaphern einen Hauch, einen Schimmer dessen, was sich ihm dann zum Werterlebnis verdichtet. Daraus erklärt sich die Stellung der negierten Metapher und auch ihrer Lösung im positiven Bild zu Beginn des Gedichtes oder zum mindesten an der Stelle, an der der Dichter zum Wesenhaften vorstösst.

Hier bei dem Nussraub kommt es Wordsworth darauf an, die Simmung der Unberührtheit, der Frische und des Lebendigen hervorzurufen, die der Natur eigen ist; in den "Gipsies" klingt die Unveränderlichkeit und Monotonie auf, die Wordsworth im Leben dieser "outcasts of society" (XX, Z. 28) findet, und die so ganz im Gegensatz zu dem Leben der Natur steht, der Natur, von der sie äusserlich untrennbar sind.

"Yet are they here the same *unbroken knot*
Of human Beings, in the self-same spot!" (XX, Z. 1, 2)

Für ihr Ausgestossensein und Leiden in der Welt findet Wordsworth in den Menschen selbst kein Widerspiel, das sie über sich hinaus heben könnte, deshalb gibt es für ihn auch keine Lösung der negierten Metapher im positiven Sinn. Er kann sie nur durch eine ähnlich geartete, innerlich die erste verstärkende, ergänzen ("outcasts of society").

Bezeichnend ist, dass Wordsworth wohl aus der Natur das Dunkel-Hell der Stimmung erwachsen sieht, in den "Gipsies" aber nur das Düstere und Beklagenswerte ihrer Existenz wahrnimmt, bis er in der Natur die Bejahung des Lebens erfährt. Das ist ein kleines Anzeichen dafür, dass Wordsworth die Natur in ihren Kräften und in ihrem Wesen dem Menschen übergeordnet empfindet.

Neben die durch „un" negierte Metapher tritt in seltenen Fällen ein weiter ausgesponnenes Bild, dass dann im ganzen durch "no" oder "not" verneint wird. Dafür soll ein Beispiel genügen, das schon genannte:

"It is no Spirit who from heaven hath flown,
. . . . . .
Nor Traveller gone from earth the heavens to espy!
'Tis Hesperus . . . ." (XXVII, Z. 1 ff.)

War vorher (S. 50) von der Dynamik die Rede, die diese Bilder erfüllt, so wird in diesem Zusammenhang zunächst die Stauung und Spannung kenntlich, die sich in der verneinten Metapher ausspricht, um sich dann in dem Hymnus an den Abendstern, den Wordsworth genau wie in den ersten Bildern personifiziert, ergiessen zu können. Zugleich wird durch die Seltenheit und Besonderheit der Bilder die

Feierlichkeit und Erhabenheit wachgerufen, zu der die Seele beim Anblick des Abendsterns gestimmt wird.

Doch ist die negierte Metapher mit ihrer unmittelbaren Lösung zur bejahten und damit gesteigerten Wirklichkeit[1]) nicht die einzige Möglichkeit, in der Wordsworth bildnerisch die Stimmung für ein inneres Erleben schafft. In den bisher behandelten Fällen erscheint formal ganz getrennt Spannung — Entspannung, Stauung — Strömung. Das ist dort der Fall, wo Wordsworth die Stimmung für ein ganzes Gedicht und dessen tieferen Sinn festlegen will. Gibt er eine innerhalb des Gedichtes wechselnde Stimmung, so prägt sich diese nur momentane Untermalung eines Erlebnisses in eine andere Form der Metapher, die unmittelbar das veranschaulicht, was Wordsworth vorher durch Gegenüberstellung gegensätzlicher Bilder wegen der grösseren Bedeutsamkeit der Stimmung erreichte. Neben das Hell-Dunkel tritt hier sogleich eine Tönung, die beides vermischt enthält und daher den Eindruck verfliessender, nicht scharf begrenzter Erscheinungen hervorruft. Das eigentümlich „Malerische" prägt sich in solchen Metaphern aus.

Dafür soll nur an das "Night-Peace" und "Airey-Force Valley" erinnert werden. Im ersteren wird Wordsworth die Wolke, die vor dem Mond steht, zu einer "texture close", einem "veil", der den Gestalten ihre festen Konturen nimmt. Die geheimnisvolle Stimmung der Nacht umfängt einen, in der Formen und Farben ineinander übergehen, und von der sich dann die Bewegungsekstase mit umso leuchtenderer Kraft abhebt. Ueber dem "Airey-Force Valley" liegt eine Stimmung der Ruhe, des Friedens ausgebreitet, die durch das Plätschern des Baches noch vertieft wird. Die einzige Unterbrechung bringt der leichte Hauch, der die Esche bewegt und in das Gesamtbild ein zwar nicht störendes, aber anders geartetes Motiv hereinträgt:

> ". . the light ash! that, pendent from the brow
> Of yon dim cave, in seeming silence makes
> A soft *eye-music* of slow-waving boughs". (IV, Z. 12 ff.)

1) In den "Gipsies" liegt letztere in dem eingeschobenen Naturbild.

Durch die Verbindung von Gehör- und Gesichtsempfindung in der Metapher empfängt die Bewegung der Zweige ein Stimmungselement, eine undefinierbare Harmonie, die durch den Reiz des Andersartigen die Wirkung der Hauptstimmung erhöht.

Diese Metapher als momentaner Stimmungsträger verhilft dazu, das Gewebe der wesenhaften Atmosphäre zu verdichten und darin auf-, wenn auch nicht unterzugehen. Ein kleiner Unterschied macht sich zwischen solchen Stimmungsmetaphern und der negierten Metapher bemerkbar. Erstere löst augenblicklich einen Schwebezustand aus, der durch seine Existenz eine Ueberwirklichkeitsstimmung hervorruft[1]), der der Dichter sich in einem bedenkungslosen Genuss hingibt. Die negierte Metapher mit ihrer bildlichen Entspannung wirkt überlegter, bewusster, und steht deshalb auch in solchen Gedichten, in denen Wordsworth mit Worten sein transzendentales Erleben gestaltet und wertet. Man kann es vielleicht auch so formulieren, dass in der malerischen Stimmungsmetapher die Stimmung innerhalb der Natur erfühlt wird, während in der negierten Metapher das persönliche Moment einer Naturbeseelung stärker hervortritt.

Beiden aber ist letzten Endes eins gemeinsam, jene

". . . . . blessed mood,
In which the burthen of the mystery,
In which the heavy and the weary weight
Of all this unintelligible world,
Is lightened;—that serene and blessed mood,
In which the affections gently lead us on". (XXVI, Z. 37 ff.)

Wenn aber die Feststellung der letzten Zeile nicht mehr zutrifft, dann geht auch die "blessed mood" verloren, und was Wordsworth dabei an Intensität und transzendentaler Beleuchtung der Stimmung in einem Bild vernichtet fühlt, versucht er durch Häufung der verschiedensten Bilder zu ersetzen. Dann nennt er die Zeit z. B.

1) Deshalb kann schon das Bild des "dull contracted circle", der ohne Leben und Wirkung scheint, nicht unromantisch absolut bewegungslos fortdauern, sondern in der transzendentalen Stimmung liegt die Forderung, die sich in der dynamischen Metapher verwirklicht.

". . a statist prudent to confer
Upon the common weal; a warrior bold,
Radiant all over with unburnished gold,
And armed with living spear for mortal fight;
A cunning forager
That spreads no waste . ." (XLV, Z. 101 ff.)

So geht es weiter — eine Aufzählung einzelner, fast allegorischer Bilder, die man sich mühen muss, immer wieder mit der "time" in Beziehung zu setzen, da sie so gar nicht die Stimmung hervorrufen können, die in einer Frühlingsode über aller Vergänglichkeit die Unvergänglichkeit der Zeit in sich tragen soll.

Was die Schönheit aller Stimmungsmetaphern ausmacht, dass Wordsworth transzendentale Harmonie als besondere Nuancierung in ihrer Stimmung erfühlt oder in sie gebannt sieht, geht in der Spätzeit verloren. Was übrig bleibt, wirkt wie ein Schemen, ein gewollter Schein, der doch keine Leuchtkraft in sich hat, weil die Lichtquelle getrübt ist.

Eins lässt sich nun noch im Anschluss an den im II. Kapitel behandelten Vergleich bemerken: dass Wesenselemente, die im Vergleich um Gestaltung rangen, auch in der Metapher, nur schöpferisch spontaner, Gebild werden, dichterische Zeichen, die den Dingen der Natur den Stempel der Transzendentalität aufdrücken. In vielen Fällen löst sich die Metapher aus dieser Beziehung, die sie noch mit dem Vergleich gemeinsam hat, und wandelt ihr Wesen dahin ab, dass sie der ursprünglichen Wirklichkeitsverbundenheit ferner rückt und unmittelbar in ihrem Bild die Transzendentalität aufzufangen versucht.

2. Die Metapher als Wertmetapher von der transzendentalen Wertsphäre aus.

a) Die Natur.

Hatten die beiden besonderen Arten der Metapher, die dynamische und die stimmungshafte, ihren Ausgangspunkt und ihre feste Verwurzelung in der Empirie, waren sie aus der Natur durch Imagination und Gefühlsintensität herausgehoben worden, so lag doch zugleich in dieser ihrer

Wirklichkeitsnähe, durch eben diese imaginative Fähigkeit verursacht, die Kraft, Hinweis auf eine höhere, transzendentale Sphäre zu sein. Ihre eigentliche Substanz schien durch die Auflockerung der Bilder in Bewegungsphänomene und durch die lose Verknüpfung stimmungshaltiger Elemente zu einem Gewebe hindurch und verlieh so den Metaphern den transzendentalen Hintergrund.

Das ist jedoch nicht die einzige Möglichkeit des Schauens, die Wordsworth gegeben ist, wichtiger und wesensnäher wird ihm die andere Blickrichtung: die Substanz als höchstes menschlich erreichbares Ziel zu erkennen, diese Erkenntnis aber nur an den Erscheinungsformen der Wirklichkeit veranschaulichen zu können. Das Transzendentale, die Wertwelt, wird zum Zentrum, zum Kristallisationspunkt der Dichtung, der seine konkrete Gestaltung in den Ausstrahlungen, den Repräsentanten in der Sinnenwelt findet. Dadurch gewinnt die Natur, dann auch der Mensch als Sichtbarwerdung dieser immanenten Idee von vornherein eine ganz eigentümliche Charakterisierung, einen Sinnbezug auf etwas, was, sinnlich unfassbar, doch da ist, für das sie nur Ausdruck werden, während sie bisher den ersten Platz einnahmen und ein hinter den Dingen Existierendes mehr ahnen als wissen liessen.

Ein solches Wissen um das wahre Lebendige, den wirklichen Wert, der hinter und über aller sinnlichen Erfahrung steht, gehört nicht Wordsworth allein als köstlichster Besitz, wir haben eine ganz ähnliche Bewusstheit bei Novalis, wenn er sagt: „Der Mensch vermag in jedem Augenblicke ein übersinnliches Wesen zu sein .... Je mehr wir uns dieses Zustandes bewusst zu sein vermögen, desto lebendiger, mächtiger, zwingender ist die Ueberzeugung, die daraus entsteht: der Glaube an echte Offenbarung des Geistes. Es ist kein Schauen, Hören, Fühlen; es ist aus allen dreien zusammengesetzt, mehr als alles dreies: eine Empfindung unmittelbarer Gewissheit, eine Ansicht meines wahrhaftesten, eigensten Lebens“[1]).

1) Novalis in der Fragmenten-Sammlung „Blütenstaub“.

Eine Offenbarung des Geistes ist persönlichstes, innerstes Gut des Einzelnen. Beim Dichter wird sie zur schöpferischen Gewalt, die ihr geheimnisvolles Erlebnis in der Aussenwelt darstellbar sieht. „So ist die Innenwelt das Schöpferische und das Nicht-ich nur das Material . . .“[1]), das aber als Ausdrucksmittel für ein transzendentales Sein sich stilistisch zum Bild formt, weil das Bild diejenige Sprachform ist, in der ein Geheimnis, das in der Welt, nicht ausser ihr wirkt, seinen entsprechendsten und lebensvollsten Abglanz finden kann.

Bei Wordsworth dominiert die Wertwelt, die Transzendentalität dieses äussersten möglichen Fassbarwerdens einer unfasslichen Transzendenz, ganz ausserordentlich, und das verleiht seinen Bildern eine spezielle und bedeutsame Note, gibt ihnen einen besonders und eigenartig klingenden Ton. Bilder dieser Art sind noch mehr sein eigenstes Eigentum als die bisher behandelten. Sie gehören aber auch zu seinen schönsten und der Transzendentalität am nahe gerücktesten. Deshalb ist es schwierig, sie zu analysieren und zu ordnen, da durch ein Schematisieren leicht der Schmelz verloren geht und zugleich scharfe Striche gezogen werden, die manches unberücksichtigt lassen, ja lassen müssen, und die wechselvolles, gestaltungsreiches Leben in einer, wenn auch möglichst weiten Form einengen.

Wenn Wordsworth sein ursprünglichstes Leben, seinen werthaltigsten Sinn im Transzendentalen erlebt, wird er sich dieser Welt so sicher bewusst, dass sie ihm gewissermassen zur Sachsphäre wird, der in der Wirklichkeit die Bildsphäre gegenübersteht. Wordsworth's imaginative Intuition schaut von einer höheren Warte aus, steht also über den empirischen Wahrnehmungen und kann so dem Gefühl transzendentale Stärke verleihen. Dadurch empfängt das emotionale Moment einen inneren Gewinn, der sich häufig in der Form der Du-Hyperbel bemerkbar macht. Eine Naturerscheinung wird dann aus transzendentalem Wertgefühl heraus als Bild aufgefangen. So, wie Wordsworth die Dinge wertet, nie, wie

1) Deutschbein, S. 28.

sie rein anschaulich sind, prägen sie sich im metaphorischen Bild aus. „Es sind alles Anrede-Formeln, Du-Hyperbeln, die den Ausdruck für etwas Wertvolles suchen“[1]) und deshalb nie in nur beschreibender Dichtung anzutreffen sein dürften. Tatsachen können durch sie beiseite geschoben werden, wenn nur ihrem Wesen Genüge getan wird, dass Erfahrung und Bild zusammenklingen.

Das ist z. B. beim Kuckuck der Fall, der, in Wordsworth's Sphäre einbezogen, zur "wandering voice" wird. Jedes Wort für sich ist ganz gebräuchlich in der Umgangssprache, in ihrer Gemeinsamkeit sind sie hinaufgehoben in die Bildsphäre metaphorischen Fühlens. Zu dieser „eigenerschauten Gestalt“ gelangt Wordsworth formal dadurch, dass er zwei aus verschiedenen sinnlichen Sphären herrührende Bezeichnungen zu einem Bild vereinigt. "Wandering" ist ein motorisches Phänomen, während "voice" ausschliesslich ins Reich der Akustik gehört. Trotzdem hat Wordsworth den individuellen Eindruck der "wandering voice". Nie ist ihm der Kuckuck zu Gesicht gekommen, nur die Wirkung seines bald hier, bald da auftauchenden Rufes vertieft sich ins Gefühl und bildet sich in die genannte Metapher.

In der Fragestellung:

"O Cuckoo! shall I call thee Bird,
Or but a wandering Voice?" (II, Z. 3, 4)

klingt ein einfaches Bezugnehmen eines Bildes, in dem eine höhere Macht zu Worte kommt, zu einer rein der Erfahrung gegebenen Tatsache an. Das erscheint wie eine bewusste Verknüpfung der Wertwelt mit der Wirklichkeit, der jedoch, eben durch die Frage, ein Teil der gewollten Beziehung genommen wird, bis ihr in den weiteren Versen die innerliche Notwendigkeit einer Verbindung gegenübertritt und sie mit Anteil haben lässt an der individuellen Idee des Gedichtes. Da bleibt dann nur ein sofortiges Umprägen einer empirischen Gegebenheit zu einem seelisch Erfühlten, das sich mit besonderem Nachdruck in eine

1) Pongs, S. 249.

doppeltonige Metapher hineinbildet und durch diese Einheit getrennter Sphären die Harmonie innerhalb der Natur verrät.

„Alle Harmonie ist ein Geschenk der Liebe“[1]), ist die Erkenntnis Fr. Schlegels, dessen komplexe, vielgestaltige Geisteskräfte um Harmonie ringen, und diese Liebe als Voraussetzung und Fundament der Naturbeseelung Wordsworth's spricht sich in seinen Du-Hyperbeln aus. Auch Pongs nennt das Verwandeltwerden der Seele durch die Liebe „das Urerlebnis, das die Natur jedem bereit hält und jedem abfordert im Durchbruch zu sich selbst“[2]). Zwar leitet er nun weiter zur Liebesmetaphorik, deren eine Ausdrucksfähigkeit sich zur Anredeformel, zur Du-Hyperbel, abrundet, aber in gewissem Sinne kann man ja auch bei Wordsworth von einer Liebesmetaphorik sprechen.

Bei ihm wird die Wertwelt zum Objekt der Liebe, der gegenüber er in Ehrfurcht und Verehrung verharrt, und diese gleichsam in Spannung abwartende Haltung lässt ihn in der Umwelt eine Botschaft des erhabenen Du finden. Wie verschieden ist hier die Einstellung Wordsworth's von der Shelleys in seinem Gedicht: "To a Skylark"[3])! Shelley ist der Himmelsstürmer, der Eroberer, für den die Lerche den gleichen erhabenen Sinn hat wie die Idee, die in ihr wirklich ist, die sie nicht nur in einer beschränkten Form darstellt. Für ihn wird in dieser Durchhellung die Lerche zur immanenten Idee des Du, zum göttlich erfassbaren Du. Ihr Wesen umschliesst alle übrigen, sonst noch in der Welt gegebenen Erscheinungen, ihr Gesang birgt in gesteigertem Masse aller Dinge Wesenskern in sich, das spricht sich in den sich fast überstürzenden und dennoch ausgesponnenen Vergleichen aus. Alles Irdische, Empirische, ballt sich in diesem einen Geschöpf zusammen, sodass der Vogel zur individuellen Idee des Lebens wird. Doch damit nicht genug! Dieses Leben empfängt durch die Konzentration jedes einzelnen Seins,

1) Fr. Schlegels prosaische Jugendschriften bei Minor, Wien 1906, I. Bd., S. 27.

2) Pongs, S. 245.

3) Herrig-Förster: British Classical Authors, Bd. II, S. 442 ff.

dadurch, dass es zur Inkarnation des Lebendigen wird, den tieferen Sinn, Sinnbild des Göttlichen zu werden. Insofern bedarf Shelley auch der Fragestellung nicht mehr, sondern ihm ist es Gewissheit: "Bird thou never wert" (Z. 2). Damit leugnet er keine biologischen Tatsachen ab, sondern gibt nur der Erkenntnis Ausdruck, dass ihm die Lerche das Leben schlechthin bedeutet, nicht mehr ein Einzeldasein, sondern das Dasein an und für sich. Zu diesem Phänomen nun empfindet er die tiefe Sehnsucht dessen, der sich selbst der Unvollkommenheit bewusst ist und danach strebt, der erkannten Harmonie teilhaftig zu werden. Ein solches Verlangen ist unerfüllbar[1]), und gerade dadurch wird das Sehnen immer heftiger, bis es sich zu einer Ekstase steigert, die in die Metapher, die Du-Hyperbel, ausbricht: "Thou scorner of the ground" (Z. 100).

Die Lerche kündet ihre höhere Bestimmung schon in ihrem Flug im Aether an:

"Higher still and higher
From the earth thou springest" (Z. 6/7),

und die sehnende Liebe Schelleys erkennt in diesem Vorstoss in die unendliche Ferne ein Leben, das transzendental ist. Er schaut und fühlt nicht mehr Lerche oder Vogel, sondern Wirklichkeit, die Ueberwirklichkeit, Transzendentalität geworden ist. Ausdruck dieser Liebe, die fast Anbetung wird, weil sie einem Ueber-Irdischen gilt, ist der letzte eruptive Ausbruch in die Du-Hyperbel, in der das Gefühl in einem höchsten Aufschwung Wirklichkeit und Wertwelt zu einem Bild zusammendrängt. Ist aber die Lerche — oder besser: der blithe spirit, denn es passt zu Shelleys eben dargelegter Einstellung, dass er innerhalb des Gedichtes nie das Wort "skylark" gebraucht — transzendental, so ist sie dazu ausersehen, Träger eines Symbols zu werden, Sinnbild des Göttlichen in der Wirklichkeit zu sein. Während sie in Gleichnissen und Bildern zur transzendentalen Existenz vertieft wird, empfängt sie zugleich die letzte Gnade, erreicht sie die Stufe, über die hinaus menschliches Bilden nicht mehr zu gelangen vermag: als

1) Vgl. die letzte Strophe: "Teach me half the gladness . . . .".

individuelle Idee Sinnbild einer allgemeinen Idee, und zwar Sinnbild der Unfassbarkeit, der Transzendenz, zu werden.

Ganz anders ist es bei Wordsworth, und es war notwendig, auf Shelleys thema-ähnliches und doch innerlich so verschieden verarbeitetes Gedicht einzugehen, um Wordsworth's Besonderheit im Gegensatz dazu hervorzuheben. Von vornherein macht sein Gedicht viel mehr den Eindruck eines persönlichen Einzelerlebnisses. Während bei Shelley Himmel, Wolken und Sonne untrennbar von der Lerche sind, weil sie deren Wesen intensivieren, besteht zwar auch eine Beziehung zwischen Kuckuck, Tal und Wald, aber eher in der Form des Nebeneinander. Busch und Wald und Himmel gehören mit zu Wordsworth's Kindheitserlebnis, sie sind die Begleitmusik zu dem Hauptton, während bei Shelley alle empirischen Dinge nur dazu da sind, die Schwingungen des einen einzig erklingenden Tones reiner und voller sich auswirken zu lassen.

Das allein lässt schon vermuten, dass Wordsworth's Neigung, die sich in den Metaphern ausspricht, ganz anderer Art sein muss als die stürmische Sehnsucht Shelleys. Das, was Wordsworth an anderer Stelle "wise passiveness" [1]) nennt, ist auch für dieses Gedicht charakteristisch. Ihn bringt liebende Verehrung in abwartende und zugleich erwartungsvolle Haltung — er hält Augen und Ohren in Bereitschaft, um draussen einen Widerhall zu finden für das, was in ihm als Gewissheit und Glaube ruht: die Wirklichkeit der Transzendentalität. Seine Wertwelt ist ihm das Seiende, das Gegebene, und in der Natur findet er mit offenen Sinnen Erscheinungen, die ihm die Wesenhaftigkeit und den Wert seiner imaginativen Erkenntnis verstärken, verdeutlichen, bewusster machen. Die Wertwelt wird die eigentliche Wirklichkeit für ihn, Einzelerfahrungen der Aussenwelt zu Ausstrahlungen dieses Zentrums, zu sinnlich wahrnehmbaren Repräsentanten eines über den Sinnen stehenden Erlebnisses. Die Metaphern wenden sich also gleichsam rückwärts, sie nehmen ihren Ursprung in der höheren Welt

1) O. E. "Poems of Sentiment and Reflection" I, Z. 24.

und wenden sich zur Wirklichkeit, um in ihrem Bilde diese hinaufzuheben in die Sphäre, aus der sie kommen. Wordsworth's Denken ist ein gegenständliches, sinnliches, was schon Shelley erkannt hat, wenn er sagt, dass Wordsworth "a sort of thought in sense" habe. Daraus ergibt sich, dass die Idee, die sich aus der Imagination entwickelt, zumal sie bei Wordsworth die nachdrückliche Gestaltung zum Werterlebnis empfängt, im Kunstwerk, wo sie dargestellt, verleiblicht werden soll, in die Metapher gebildet werden muss. Wordsworth's Dichtung ist reich an solchen Wertmetaphern, wie sie kurz genannt werden sollen, und wenn er zum Bilde der gefühlsbetonten Du-Hyperbel greift, kündet er an, dass es sich hier um ein Werterlebnis handelt, mit dem er eine Aussenwelterfahrung beseelt.

Um nun zum Kuckuck zurückzukehren, so häufen sich in diesem Gedicht die Wertmetaphern. Zuerst feiert Wordsworth den Vogel als "blithe New-comer", als "darling of the Spring", also als Sinnbild des Frühlings. Damit hebt ihn Wordsworth aus der Fülle der Frühjahrsverkünder heraus, um ihn in seiner dinglichen Symbolik in einer Sonderstellung zu kennzeichnen, die er andererseits auch in Wordsworth's eigener Wertung einnimmt. Zum literarisch-künstlerischen Symbol wird Wordsworth der Kuckuck nicht, denn er arbeitet diesen Sinnbezug Kuckuck — Frühling nicht weiter aus, und beim literarischen Symbol wird „in einem Gegebenen das Wesentliche, das Prinzip . . . mit Hilfe der Imagination erkannt und nun das Gegebene so geformt, dass dieses Lebensprinzip heraustritt"[1]). Wordsworth's Weg weist in eine andere Richtung, auf ihn selbst, den Dichter, für dessen Erlebnis der Kuckuck derselbe geblieben ist wie in seinen Kindertagen. Der Kuckuck beschenkt den Dichter mit der Erkenntnis, dass die Welt des Transzendentalen von der Kindheit bis in seine Manneszeit hinein (23.—26. März 1802 verfasst, Wordsworth also 32 Jahre alt) unerschütterlich, mit nur verstärktem Glanz und Wert in ihm ruht. Dass ihm Wesen

1) Kahlert, S. 24.

und Kern des Gedichtes darin liegt, spricht sich in den folgenden Metaphern aus:

"Even yet thou art to me
No bird, but an *invisible thing*,
A *voice*, a *mystery*;
The same whom in my schoolboy days
I listened to . . ." (II, Z. 13 ff.)

Wordsworth leugnet in dem "no bird" nicht die körperliche Wirklichkeit des Vogels, aber das Vogelsein wird zu einer Geringfügigkeit gegenüber dem, was dieses Geschöpf dem Dichter bedeutet. "Thing" ist an dieser Stelle, wie auch sonst im Englischen, durchaus nicht leer und nichtssagend, im Gegenteil, es taucht gerade da auf, wo der Sprecher einem gedanklichen Phänomen irgendwelcher Art eine empirische, fassbare Form zu geben beabsichtigt. Auch bei Wordsworth zielt "thing" auf das Kreatürliche, Wirkliche hin, das noch die Verbindung mit dem "bird" aufrecht erhält, zugleich aber den ganzen Nachdruck auf dem "invisible" ruhen lässt. Aus der Existenz des Vogels greift die Metapher ein Merkmal heraus, das sich der Imagination als wesentlich aufdrängt. Das leise Hineinziehen des Empirischen ins Gefühl wird stärker, die Wertung kommt deutlicher zum Ausdruck, die Empirie verblasst daneben, geht aber nie ganz verloren. Die folgenden Metaphern konzentrieren sich mehr und mehr auf die innere Struktur des Dichters. Die Aussenwelterfahrung verengert sich zu einem Brennpunkt: "voice", während zugleich die innere Erkenntnis des Künstlers in ihrer intensiven Fülle hinausprojiziert wird in die Metapher "a mystery". Dies Geheimnisvolle, der tiefere Sinn hinter dem Ding, verdichtet sich dann zu den aus reiner Wertsphäre stammenden Metaphern:

"And thou wert still *a hope, a love*" (Z. 23),

doch bleiben sie mit der Welt der Wirklichkeit insofern verbunden, als der Knabe Worsworth immer sucht, diese Wertfaktoren in dem wirklichen Gegenstand zu Gesicht zu bekommen.

Also während des ganzen Gedichtes bleibt in den Wertmetaphern trotz der verschiedenen Stärke des Empirischen

und des transzendentalen Wertmomentes ganz deutlich eine Verbindung zwischen äusserer Wirklichkeit (Natur) und innerer Wirklichkeit (Wert) bestehen, die aber immer aus der Wesensschau des Dichters gesehen wird. Von der transzendentalen Welt und ihrer Gegebenenheit als Voraussetzung für Wordsworth überzeugt die letzte Strophe:

"O blessed Bird! the earth we pace
Again appears to be
An *unsubstantial, faery place;*
That is fit home for Thee!" (Z. 29 ff.)

Die Substanz liegt jenseits der irdischen Erfahrung, die Erde aber mit all ihren Einzelleben gewinnt erst ihren eigentümlichen Charakter durch eben diese Substanz, die Transzendentalität. Es ist eine gesteigerte Kraft der Imagination, die solche Metaphern formt: "And such phenomena, produced by natural causes, had all the power of a *supernatural experience* over the heart of the imaginative boy, glorifying and transfiguring the commonest things of every day with the light of visions and strange dreams"[1]). Dieser Glanz, den die Dinge von der transzendentalen Sphäre her als der Zentralsonne bekommen, gibt den aus der "supernatural experience" gebildeten Metaphern eine Ueberhöhung ihres eigenen Wesens. Es ist die Form der Metapher, die Wordsworth am gemässesten ist, die am besten seiner Besonderheit entspricht, die aber in ihrer Eigenart als Wertmetapher über den gewohnten Bildbereich der Metapher hinausragt.

Doch liegt in dieser Grösse auch die Grenze ihrer Macht und Gestaltungsfähigkeit. Bei Shelley ging die Stosskraft in steiler Linie nach oben: Die Lerche wird transzendental und somit Träger eines Symbols, Sinnbild der Unendlichkeit. Wordsworth hat die Transzendentalität als Wesenskern und Wertsphäre, die gleichsam kreisförmig ihre Strahlen ausschickt und in der Wirklichkeit einzelne Repräsentanten findet, die rückstrahlend auf ihre Existenz hinweisen. Das ist die Bestimmung jedes Einzelwesens; darüber hinaus ist es ihm als solchem nicht möglich, sich

1) Barstow, S. 70.

zum Symbol zu vertiefen. Es erfährt zwar durch die Wertmetapher eine besondere Sinngebung, die es aber nicht befähigt, Sinnbildträger zu sein. All die Vereinzelungen müssen in der transzendentalen Sphäre zusammentreffen und mit ihr eine grosse Einheit bilden, die dann zum Symbol werden kann; also der gesamte Naturkreis, hineingetaucht in transzendentales Licht, wird erst zum Symbol der "infinite idea".

". . . The immeasurable height
Of woods decaying, never to be decayed,
The stationary blasts of waterfalls,
. . . . . .
Tumult and peace, the darkness and the light
Were all like workings of one mind, the features
Of the same face, blossoms upon one tree,
Charakters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first, and last, and midst, and without end."
(VII, Z. 4—20)[1].

Ein ausführlicheres Eingehen auf das Kuckuckgedicht war notwendig, da es am klarsten und intensivsten die Bildung der Wertmetapher, auch in der speziellen Form der Du-Hyperbel zeigt. Das Gedicht ist eins der schönsten unter den "Poems of the Imagination", weil es eins der persönlichsten und erlebtesten ist. Auch in den anderen Gedichten[2] finden sich Wertmetaphern, aber nicht in so ausdrucksvoller und umfassender Weise.

Vergleicht man z. B. O. E. IX die Verse von der Nachtigall und der Taube mit dem Kuckuck, so macht sich hier ein Unterschied in den Metaphern bemerkbar. Das mag daher rühren, dass Wordsworth nicht sein überströmendes Gefühl aus transzendentaler Höhe in ein Ding metaphorisch bildet, sondern er wägt zwei Naturgeschöpfe in ihrer Bedeutung für seine Wertwelt ab, und durch diese

1) Das Gedicht "The Simplon Pass" ist eine einzige Zusammenballung einzelner Naturerlebnisse in der transzendentalen Sphäre bis zu ihrer schliesslichen Symbolisierung hin.

2) z. B. O. E. V. Z. 1, Z. 16 ff., O. E. XV in der eigentümlichen Frageform der Metaphern, die Wordsworth's Werturteil enthält, O. E. XX, Z. 23, 24 etc.

antithetisch gegeneinander gehaltenen Bilder bleiben die Metaphern mehr im Wirklichkeitsbereich verhaftet. Bei dem Abschätzen verlieren sie etwas von der Spontaneität und Intensität der Wertmetapher. Den Gesang der Nachtigall lehnt Wordsworth von vornherein ab; das macht sich gleich äusserlich bemerkbar in der apostrophierten Metapher: "creature of a 'fiery heart'". Darin liegt ein unausgesprochenes: allgemein sagt man so, ihm selber aber erscheint ihr Lied als:

"A song in mockery and despite
Of shades, and dews, and silent night . . . ." (O. E. IX, Z. 7 ff.)

Die Wertwelt Wordsworth's kommt trotz der strikten Ablehnung doch nicht so eindeutig negativ zur Sprache wie in des Kuckucks bejahendem: "a hope, a love". Der Kuckuck war ihm 'der' Repräsentant der Natur, aus dem die transzendentale Welt in einer ihrer Möglickeiten sprach und am lebendigsten und klarsten sichtbar wurde. Bei der Nachtigall empfindet Wordsworth den Wert nicht als ihm zugehörig, sondern als in der Nachtigall selbst und ihrem Lied wurzelnd. Darin liegt eine Verselbständigung der Nachtigall, und deshalb kann sie Wordsworth nicht einbeziehen in den Darstellungsbereich transzendentaler Kräfte. Trotzdem bleibt sie ihm insofern unverletzlich, als sie ein Teil des Gesamtorganismus Natur bleibt. Aus diesem Grunde tut sich in aller Abneigung eine Zartheit des Gefühls kund, die nicht zur Metapher in der Form "a mockery, a despite" zu greifen wagt. Das würde einen Bruch innerhalb der Wordsworth'schen Naturauffassung bedeuten.

In der Gegenüberstellung der Taube liegt dieselbe Zurückhaltung vor einem Ueberschwang nach der anderen Seite, wodurch ihr die Schärfe des Kontrastes genommen wird. Das würde auch dem nach Synthese strebenden Wordsworth nicht entsprechen, ebensowenig der "homely tale" der Taube. Dieses Urteil gliedert und steigert sich in den einzelnen Wertmetaphern:

"He sang of love, with quiet blending,
Slow to begin, and never ending;
Of serious faith, and inward glee;
That was the song - the song for me!" (Z. 17 ff.)

Die Intensität und Wichtigkeit des transzendentalen Wertes ist wieder nicht so stark betont wie im Kuckuck. Die Metaphern erhalten jedoch durch die letzte Zeile, durch die Beziehung zur Persönlichkeit des Dichters, den Ton, der sie als Wertmetaphern kennzeichnet. Eine geringe Abschwächung und zugleich eine Ueberbrückung zum Gegensatz: Nachtigall gestaltet die Bilder in der Er-Sphäre, während Wordsworth im ersten Teil die Nachtigall direkt anruft. Eine gewisse Ausgeglichenheit und Vorsichtigkeit, die vielleicht durch die feste, übernommene Form der Stanze und durch die erwähnte vergleichende Gegenüberstellung zweier Geschöpfe bedingt ist, macht das Gedicht sozusagen zu einem Grenzgedicht. Grenzgedicht insofern, als Wordsworth nicht aus der Fülle der Transzendentalität hinausgreift in die Natur, sondern eher am Rande dieser Wertwelt steht, sie noch nicht voll in Besitz genommen hat und deshalb auch noch nicht die wesentliche Erkenntnis in der Bedeutung der Naturereignisse für diese Welt gewonnen hat. Daraus erklärt sich auch die Verminderung des Wertgefühls in: "he sang of love" neben: "thou wert still a hope, a love", und das Fehlen eines ausgesprochenen bewussten Erlebens der Transzendentalität.

Wertmetaphern finden sich, abgesehen von den auf den Menschen bezogenen, die im nächsten Abschnitt behandelt werden, nicht nur in Wordsworth's Naturlyrik, sondern auch z. B. in dem einzigen Gedicht, das Wordsworth in Verbindung mit der französischen Revolution zeigt. Genau wie in den übrigen Gedichten kommt eine Ichbezogenheit der Revolution für Wordsworth zum Ausdruck, auf deren Hauptbedeutung für seinen schöpferischen Geist ein Teil der Forschung ihr Gesamtbild Wordsworth's aufbauen will. Von dieser Ueberbetonung einer zeitweiligen Neigung als eines Lebensprinzipes abgesehen, zieht in diesem Gedicht der Enthusiasmus aller Revolutionsschwärmer auch Wordsworth in seinen Bann, in dem affektvollen Bild:

"Oh! pleasant *exercise* of hope and joy!
For mighty were the auxiliars which then stood
Upon our side, we who were strong in love!" (XXVIII, Z. 1 ff.)

Immer wieder tauchen Wertmetaphern auf, die in den Zeilen gipfeln:

"Now was it that both found, the meek and lofty
Did both find, *helpers to their heart's desire,*
And *stuff at hand,* plastic as they could wish". (Z. 32 ff.)

"Their heart's desire", das Wordsworth zweimal bei Namen nennt, ist "happiness"[1]) und für diejenigen, deren Sehnsucht die Verwirklichung eines Glückes ist, das sie innerlich als das wahre Glück besitzen, sind die französischen Revolutionäre "helpers", die voller "hope and joy" versuchen, innere Erkenntnisse in äusseren Tatsachen niederzulegen und zu dokumentieren. Wertbetont sind all diese Bilder, die erst ganz zum Schluss hinüberleiten in ein Tun, das in der Aussenwelt einen Wirkungskreis sucht, zunächst noch gehemmt durch das Heranziehen und gleichzeitige Verneinen von fancy-Bildern, um dann umso ungestümer die schlichte, ungeschminkte Wirklichkeit in bildlosen Worten zu betonen:

". . . . to *exercise* their skill,
Not in Utopia, subterranean fields,
Or some secreted island, Heaven knows where!
But in the very world, which is the world
Of all of us . . ." (Z. 35 ff.)

Auffallend ist, wie Wordsworth in der Metapher "exercise of hope and joy" den Wert der Revolution erkennt und zugleich durch das "exercise" als Teil des Bildes die Verbindung zur Wirklichkeit aufrecht erhält — mit dem gleichen Wort greift er dann in dessen konkreten, nicht bildlichen Sinn, in die reine Realität hinüber.

Ueberall treten uns auch im Verlauf des Gedichtes Wertmetaphern entgegen und geben Kunde davon, dass sie ihren Ursprung aus einer inneren Wertwelt herleiten. Und doch ist es nicht die eigentliche Welt Wordsworth's, wenn man an seine anderen Gedichte denkt. Es ist das Gegenbeispiel zu dem vorher behandelten Nachtigall und Taube, es befindet sich auch an einer Grenze. Aber Wordsworth's Haltung ist trotzdem eine andere: in dem vorherigen Gedicht steht er an der Grenze seiner eigenen und persönlichsten Wertwelt — des höchsten Heiligtums,

1) Z. 19, Z. 40.

in dem sich ihm das Göttliche offenbart. Die Pforte steht ihm offen, aber er zögert noch, als ob er im Zweifel ist, ob auch die Natur zusammenklingt mit dem Schlage seines Herzens. Im Kuckuck ist ihm das zur Gewissheit geworden.

Hier in diesem Gedicht befindet Wordsworth sich gleichsam in einem Vorhof zum Allerheiligsten, und da gesellt er sich zu manchen Gesinnungsgenossen. Es ist nur eine Besonderheit des Heiligsten, zu der jene alle zugelassen sind, weil sie nicht mehr zu erkennen vermögen, die für sie und ihren Blick nun 'den' Wert bedeutet, den sie mit begeistertem und erhobenem Sinn zur realen Tatsache formen wollen. Schon daraus glaube ich erkennen zu dürfen, dass Wordsworth nicht in der Revolution sein Leben finden konnte, da sie menschlich-gesellschaftliche Aenderungen beabsichtigte, die ihm willkommen gewesen wären, wenn sie mit der Natur harmoniert hätten —, aber die Natur an sich braucht kein menschliches Wollen zu ihrem Sein, sie ist, so, wie sie ist, organisch und kann durch menschliches Tun darin nur bestätigt oder gestört werden[1]), und darum muss sie schon Wordsworth dem Menschen und seinen Einrichtungen überlegen erscheinen. In der Unabhängigkeit ihres Wesens vom menschlichen Willen lässt sie eine höhere Gewalt ahnen, zu deren Reich hin sie Wordsworth zum Führer wird (dynamische und Stimmungsmetapher), bis sie ihn im Besitze der Erkenntnis weiss und sich jetzt seinem von der Wertwelt bestimmten Schöpfertum unterordnet.

Ein kleines Merkmal, welcher Grad der Zusammengehörigkeit zwischen transzendentaler Wertwelt und Wirklichkeit herrscht, und welche Wesenhaftigkeit die eine oder die andere für Wordsworth besitzt, was eben aus den verschiedenen Arten der Metapher herauszuspüren ist, gibt eine äusserlich wahrnehmbare Einstellung, die Wordsworth selbst vornimmt. Im Kuckuck handelt es sich nur um ihn und den Vogel, also straffe Konzentration und Intensität in beiden Sphären, mit dem inneren Schwer-

1) s. O. E. VI.

gewicht auf der Wertwelt; im zweiten Gedicht steht Wordsworth zwei Vertretern der Wirklichkeit gegenüber, also ein klein wenig Lockerung in dieser Sphäre; in "French Revolution" spricht er dann von „uns" und „wir" gegenüber den "meagre, stale, forbidding ways of custom, law, and statute", einer Verschiebung und Verkleinerung der Wertwelt steht sogar eine sekundäre Form der Wirklichkeit gegenüber.

In dem Masse, wie Wordsworth's innerstes Wesen, die wirkliche Sachsphäre seiner Wertmetapher, an zentrierender Kraft abnimmt, wird auch die Du-Hyperbel als Ausdruck des Wertes ärmer an innerer Verbundenheit. Die ganz enge persönliche Beziehung zwischen Ding und Bild, die durch die Anrufung, das Du, geschaffen wird, geht in eine losere Verknüpfung über, die zwar noch durch eine Metapher aus der schöpferischen Imagination des Dichters eine Zusammengehörigkeit beider Sphären erweist, aber doch nicht mehr den tiefen Gefühlston trägt wie gerade die Du-Hyperbel.

Wo Wordsworth trotzdem die Du-Hyperbel wählt, wie z. B. in "To a Skylark", ist sie eine gewollte Gefühlsverkleidung für etwas, was Wordsworth im Grunde nichts Werthaltiges mehr zu sagen hat. Der Kontakt zwischen Wirklichkeit und Wert hat gelitten, sodass beide Sphären selbst an Bedeutung eingebüsst haben.

Das Gedicht soll mit einem besonderen Gefühlsaufschwung in der Du-Hyperbel einsetzen:

"Ethereal minstrel! pilgrim of the sky!" (XXX, Z. 1)

und ebenso schliessen:

"Type of the wise who soar, but never roam;
True to the kindred points of Heaven and Home!"
(XXX, Z. 11/12)

Trotzdem lässt das Gedicht den Leser kalt, den Metaphern fehlt etwas an überzeugender Bildkraft. Wo liegt hier der Mangel? Die Metapher ist nicht aus der dichterischen Notwendigkeit entstanden, die ihr unbedingt zukommen muss, wenn sie ein Zeugnis der liebenden Hinneigung aus transzendentaler Sphäre zur Lerche sein soll. Das

künstlerische Nicht-anders-können fehlt neben dem menschlichen der Liebe, die in dem geliebten Wesen die individuelle Idee erkennt. Dass die persönliche Einstellung Wordsworth's gering ist, erhellt schon aus dem einen Zug, dass Wordsworth sein eigenes Ich gänzlich aus dem Gedicht ausschaltet. Der einzige Anklang daran, dass dieses Ich vorhanden ist, liegt in der Du-Hyperbel und der Anredeform des ganzen Gedichtes, aber sie reichen nicht aus, um durch das Band der Liebe Dichter und Lerche zu umschliessen. Dem Gedicht fehlt also von vornherein die Atmosphäre, die es zu seiner inneren Existenz braucht, es schwebt im luftleeren Raum, ohne dazu erschaffen zu sein und muss das an seiner erlahmenden Lebensfähigkeit büssen.

Etwas Trennendes, das der Liebe entgegenwirkt und Sieger bleibt, ist hinzugekommen: die verstandesmässige Ueberlegung. Ihre Tat ist nicht die schöpferische Intuition, sondern die Auswahl, die aussondert und eben dort versagt, wo das Irreale spontan gefühlsmässig zu erfassen, aber nicht logisch zu errechnen und abzutaxieren ist. Dass Wordsworth letzteres hier versucht hat, dafür ist das "type" ein anklagender Zeuge. Suchen wir in den Gedichten der Früh- und Blütezeit Wordsworth's danach, so ist es nirgends in diesem krassen Sinn zu finden[1]). Fühlt Wordsworth den Drang in sich, ein einmalig Gegebenes in der früher gekennzeichneten Weise zur Wertwelt in Beziehung zu setzen, so sind ihm für diese Innenwelt "symbol", "spirit", "vision" ganz natürlich und geläufig. Dem "type" liegt etwas Mathematisches, Konstruiertes zugrunde, eine gewollte Einordnung und Hinwendung zur Transzendentalität, der die Ueberzeugungskraft intuitiver Wesensschau fehlt. "Type" mit der anschliessenden Erklärung beabsichtigt eine erdachte, keine erfühlte Einzeldarstellung eines Wirklichen und kann so auch nur zum Bild einer Sachsphäre werden,

1) "The types and symbols of Eternity" in O. E. VII, Z. 19 enthält das "type" berechtigt und ist auch persönlich gefärbt. Wordsworth will die Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit für die verstandes- und gefühlsmässigen Kräfte betonen, die in den "workings of one mind" (Z. 16) gemeinsam verankert sind.

die zwar transzendental gewollt ("Heaven"), aber nicht in Wordsworth selbst erlebt ist.

Der indifferenten Haltung Wordsworth's, der der gefühlsbetonte Schwung vom wesenhaften Wert her ermangelt, entspricht auch das Bild der Du-Hyperbel zu Anfang des genannten Gedichtes. Das vergleichende Moment, was sich bewusst zwischen Metapher und Sachsphäre nachträglich herstellen lässt, enthält nichts Spezifisches, nichts, was Wordsworth veranlassen müsste, nur und nur diese Metapher als Ausdruck des Transzendentalen im Wesen der Lerche zu wählen. "Pilgrim of the sky" ist zu wenig in den persönlichen Erlebniskomplex Wordsworth's vertieft, darum trifft die Metapher nicht den Kern, den Sinn der Lerche. Das Bild bietet ein allgemein gehaltenes Werturteil, ohne einmaliges Werterlebnis Wordsworth's zu sein. So bleibt die Du-Hyperbel an der Oberfläche haften und kann trotz ihrer gefühlsverstärkten Form nicht die Unterwertigkeit transzendentaler Naturbeseelung aufholen. Es ist keine Strömung da, die vom Herzen des Dichters ausgeht, darum greift sein Verstand mit ein und packt eine Metapher, die wohl ein passendes, aber kein charakteristisches Bild ist. Es gewinnt auch nicht an Tiefe, wenn es Wordsworth anschliessend in dynamischen Metaphern mit der Erdgebundenheit der Lerche zur Synthese vereinigen will. Die Natur ist nicht mehr Repräsentant der höheren Welt, sondern ein zufälliges Bindeglied zwischen "Heaven and Home". Darum trifft auch nicht mehr die Forderung zu, die G. Hensel für das anschauungsbildhafte, kohärente Sehen als notwendig erkannt hat, dass „das Aussenwelterlebnis den Charakter eines innerseelischen Vorgangs“ [1]) annimmt, und man muss daraus auf eine Lockerung der inneren Anteilnahme des Dichters an der Aussenwelt schliessen. Das geschieht beim alternden Wordsworth, in dem sich die philosophischen Gedankengänge durchaus vor das Gefühl schieben und sowohl die Wertwelt wie die Einstellung zur Wirklichkeit vollkommen verändern.

1) Hensel, Das Optische bei Wordsworth, S. 159.

b) Die Frau.

Zu der Natur als Aussenwelterlebnis gesellt sich bei Wordsworth als sekundäre Erscheinung der Mensch, und zwar nicht jeder, sondern der naturhafte, naive Mensch, wie ihn die Frau und das Kind verkörpern. Die Bedeutung des Kindes für Wordsworth ist im Anfang kurz gestreift worden, in den "Poems of the Imagination" steht die Frau mehr im Vordergrund. Die Idee, die im Kinde ihre Darstellung findet, gewinnt für Wordsworth auch in der Frau Gestalt, weil sie, Zeit ihres Lebens, naturverbundener bleibt als der Mann.

Welche Wichtigkeit die Frauen für die künstlerische Produktion Wordsworth's im allgemeinen besassen, ist vorauszuschicken. Die Romantik in Deutschland rückt auch die Frau und ihre Bedeutung in derart richtunggebende und entscheidende Bahnen, wie man sie vorher nicht gewohnt war, die Renaissance ausgenommen. Die weiblichste Frau und geschlossenste Persönlichkeit ist in der deutschen Romantik Karoline Schlegel. Ihre Stellung zu Schiller z. B. charakterisiert R. Huch und erhellt durch ihre Worte zugleich die Geltung, die ich für die Frauen in Wordsworth's Leben nachzuweisen suche. Schillers „Abneigung gegen Karoline, von der er sich einredete, sie sei eine schriftstellernde Intrigantin, war im Grunde der instinktive Unwillen des Mannes gegen eine Frau, die durch harmonische Fülle der Natur nicht nur seinem Herrscherrecht entrückt war, sondern in gewisser Hinsicht sogar, nämlich, insofern sie ein Ganzes war, wenn auch kein so bedeutendes, wie seine geniale Halbheit, ein Gefühl von Ueberlegenheit ihm gegenüber haben mochte"[1]). Insofern sie ein Ganzes war in der harmonischen Fülle der Natur, darauf liegt für uns der Ton, das ist es, was Wordsworth zu den Frauen — Dorothy, seiner Frau, seiner Tochter, Sara Coleridge — hinzieht. Sie sind die guten Genien seiner Kunst, das lebende Beispiel seiner imaginativen Weltanschauung. Was Wordsworth fühlt und denkt, leben sie

1) R. Huch, Blütezeit der Romantik, S. 212.

instinktmässig, naturhaft, und dadurch wachsen sie in seine Kunst hinein. Durch ihre Einheit machen sie auch die Dichtung einheitlich orientiert, in deren Grenzen sie zu Verkörperungen des Transzendentalen werden. Die Anziehungskraft zwischen Wordsworth und ihnen ist so gross, weil der Dichter in ihnen sein Streben verwirklicht sieht, die Frauen dagegen bewundern den Dichter, der ihr Sein künstlerisch gestalten kann. In Dorothys Tagebuch finden sich Aufzeichnungen, die sogar dokumentieren, wie sehr in Beobachtung und Wortformung sie mit ihrem Bruder übereinstimmt. Sie notiert z. B. am 25. Januar 1798: "The sky spread over with one continuous cloud, whitened by the light of the moon, which, though her dim shape was seen, did not throw forth so strong a light as to checquer the earth with shadows. At once the clouds seem to cleave asunder, and left her in the centre of a black-blue vault. She sailed along, followed by multitudes of stars, small, and bright, and sharp. Their brightness seemed concentrated (half-moon)" [1]).

Die Gefahr, die in der Ueberbetonung einer einseitigen Richtung wie dieser liegt, vermeidet Wordsworth, solange er den Freund seines Lebens, Coleridge, zur Seite hat. Er bringt das Gegengewicht, die pulsierende Beweglichkeit eines umfassenderen Geistes, und rettet dadurch Wordsworth und sein Werk vor einer zu frühen Stagnation. "Whenever the two (Wordsworth und Coleridge) are together, ... his (Coleridge) intellectual fire darts now here and there, his genius varies like the colour of a star, while Wordsworth by slow but constant motion, rises into a calculable orbit and with a steady light" [2]). Seine Freundschaft, die willig Wordsworth als den grösseren anerkennt, schafft das andersgeartete, antithetische Element, durch das das gleichgerichtete der Frauenneigung erst seinen wahren Wert und seine volle Stärke erreicht, auch dies wieder ein Zeichen dafür, wie Wordsworth polarer Gegensätze bedarf, um ganz er selbst zu sein.

1) Harper I, S. 343. Man vgl. damit Wordsworth O.E.III., A Night-Piece.
2) Harper I, S. 333.

Schon beim flüchtigen Durchblättern der "Poems of the Imagination" fällt auf, dass Wordsworth da, wo er Menschen in den Mittelpunkt, auch des tragischen Geschehens in den Balladen, stellt, fast immer ein Frauenschicksal gestaltet[1]).

Die liebste Frau und beste Kameradin ist für Wordsworth die Schwester, in der er seinen eignen inneren Werdeprozess noch einmal erlebt.

". . . . . and in thy voice I catch
The language of my former heart, and read
My former pleasures in the shooting lights
Of thy wild eyes . . . . ." (XXVI, Z. 116 ff.)

Die verbalen Metaphern (catch, shooting lights) offenbaren eine unmittelbare Naturverbundenheit des Menschen in einer ahnungsvoll ersehnten transzendentalen Sphäre, die doch für den Dichter der "Tintern Abbey" zur Wesenhaftigkeit und zum Kernpunkt seiner Welt geworden ist, und die er in der Metapher "the language of my former heart" im Wort noch einmal hinausreifen lässt bis zu ihrer eigentlichen Fülle. Weil nun die Schwester die Naturnähe behalten hat, die die transzendentale Welt unbewusst und doch lebendig durchschimmern lässt und weil sie dadurch ihm immer seine eigene jugendliche Anschauungsweise und die Gewinnung seines Weltbildes vorlebt und im Gedächtnis erhält, ist sie ihm das teuerste Geschöpf unter den Menschen. Wenn nicht anders, so prägt sich diese Liebe darin aus, dass Wordsworth, wo er seiner Schwester gedenkt, sie *dear* sister, *dear* friend etc. nennt. Vielleicht bekräftigt dieses "dear" noch den Beweis Harpers, der das Gedicht "To A Young Lady" auch an Dorothy gerichtet glaubt. Dort spricht Wordsworth die Unveränderlichkeit von Dorothys Seelenhaltung in anderer Weise aus:

"Thy thoughts and feelings shall not die,
Nor leave thee, when grey hairs are nigh".
(XXXVI, Z. 13/14)

Zugleich sind die Zeilen verwoben mit der imaginativen (thought and feeling) Wertung des Dichters. Seinen Aus-

1) Ausgenommen: "Song at the Feast of Brougham Castle", "Dion", "Hart-Leap Well".

gangspunkt nimmt das Gedicht in einer reinen Naturmetapher: "Dear Child of Nature", die gerade das Leben in und mit der Natur, das Dorothy zum Vorwurf gemacht wurde[1]), hervorhebt und im Bilde festhält. Die Wirklichkeit genügt Wordsworth vorläufig zur Charakteristik Dorothys, da sie zugleich Sach- und Bildsphäre hergibt. Auf der einen Seite steht der Mensch = Sachsphäre, dem gegenüber Child of Nature = Bildsphäre. Im Kuckuck ist diese einleitende Du-Hyperbel anders gestaltet: Zwar ist das Bild des „blithe New-comer" auch aus der vollen Wirklichkeit gegriffen, und doch vereinzelt und konzentriert es allein schon durch den bestimmten Symbolgehalt die Erscheinungsform innerhalb der Natur. Die Metapher steht somit unmittelbarer zur Wertwelt, der Dichter kann von dieser aus intuitiver seinen Reichtum an Wertmetaphern an die einzelne Wirklichkeit verschwenden. Die Tatsache der Transzendentalität als Sachsphäre kann schneller und prägnanter zum Ausdruck kommen als in solchen Metaphern, die erst einmal die Zusammengehörigkeit von Natur und Mensch, die Eingliederung des Menschen in die Natur dokumentieren müssen. Dies geschieht in der Gefühlsbetonung der schon zitierten Du-Hyperbel, die Antrieb genug in sich trägt, um das Bild weiterhin transzendental metaphorisch zu untermalen:

"Where thou, a Wife and Friend, shalt see
Thy own *heart-stirring days* and be
A light to young and old". (Z. 4 ff.)

Als Bindeglied und Wegweiser erscheint die verbale Form in der ersten Metapher, um dann transzendentalen Glanz in der zweiten aufleuchten zu lassen. In dem "light", so wirklichkeitsnah es ist, liegt doch ein nachdrücklicher Hinweis auf die Quelle, aus der dieses Licht gespeist wird.

In der zweiten Strophe erreicht das Gedicht seinen Höhepunkt, und klingt dann in der letzten Strophe wieder zur Wirklichkeit ab. Im Zentrum des Ganzen stehen die drei Zeilen:

"Thou while thy babes around thee cling
Shalt show us *how divine a thing*
A Woman may be made". (Z. 10 ff.)

1) Vollständige Ueberschrift des Gedichtes "To A Young Lady Who Had Been Reproached For Taking Long Walks In The Country".

Die transzendentale Welt eröffnet sich wieder in ganzer Wucht als die Substanz und der Wert von Wordsworth's dichterischer Persönlichkeit und speziell von seiner Metaphorik. Eine transzendente Unfassbarkeit findet er symbolisch transzendental verklärt im Frauenwesen. Durch das "how *divine* a thing" schliesst Wordsworth die Frau in den Naturkreis mit ein, der im Hindurchgehen durch den transzendentalen Wert zum Symbol der Gottheit ausersehen ist.

Auf diese einzelne Frauengestalt angewendet, schaut Wordsworth aus der ihm urtümlichen Wertsphäre und kann das menschliche Geschöpf als Sympton dieses Wertes erleben. Das Bild ist jedenfalls ganz aus Wordsworth's innerer Welt gesehen und das so ausgesprochen und intensiv, dass er es doppelt an die Wirklichkeit kettet, und zwar an eine bildlos erfasste Wirklichkeit, die die Wertmetapher in umso hellerem Licht erstrahlen und deutlich werden lässt, wie wesenhaft Wordsworth diese transzendentale Welt ist. In bezug darauf erscheint auch das "us" in sehr unterschiedlicher Bedeutung zu der Gemeinschaft des Revolutionsgedichtes. Jenes war ein Zusammenschluss, der nach aussen wirken wollte, verursacht aus der Begeisterung für eine oder mehrere Einzelideen -- dies ist die Zusammengehörigkeit derer, die offenen Sinnes und aufgeschlossenen Herzens in der Welt leben und bereit sind, empirische und transzendentale Mächte in sich aufzunehmen. Wordsworth schliesst sich auch hier und mit grösserer Berechtigung ein, obwohl er im unerschütterlichen Besitze beider Welten ist, in dem Wunsche, die andern an seinem Reichtum teilnehmen zu lassen. Das ist ein weiteres Zeichen dafür, wie sicher er sich in der Erkenntnis der Wertwelt fühlt und wie er von dort aus Führer, "prophet" für die Mitmenschen werden kann.

Die zarten Lucy-Lieder, von denen Wordsworth zwei in die "Poems of the Imagination" aufgenommen hat, geben in ihren Bildern noch Zeugnis von einer Haltung des Dichters die das höchste Geschenk für einen Menschen in seiner Naturverbundenheit sieht. Sie feiert er vor allen Dingen in diesen Liedern, in denen er entsprechend den Natur-

gedichten, wo er vom Sinnenerlebnis herkommt, ausser in Vergleichen hauptsächlich in dynamischen Metaphern spricht; in dem Gedicht: "Three years she grew in sun and shower" verstärkt Wordsworth diese Dynamik noch dadurch, dass er einzelne Naturvorgänge in verschiedenster Art im Aussehen und Wesen Lucys zum Ausdruck kommen lässt. Beide Gedichte klingen wie eine zarte melodiöse Variation zum Grundthema der Metapher: Dear Child of Nature.

In dem längeren Gedicht nennt die Natur selbst Lucy eine "lovely flower" und überträgt ihr eigenes Gesetz und ihren Lebensantrieb auf das Menschenkind:

"Myself will to my darling be
Both *law and impulse:* and with me
The Girl . . . .
Shall feel an overseeing power
To kindle or restrain". (X, Z. 7 ff.)

Persönlich erfühlter gestaltet die Metapher die Einbezogenheit in die Natur in dem andern Gedicht:

"A Slumber did my spirit seal
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees;
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees". (XI)

Durch die erste verbale Metapher, die den Zustand des "waking dream" erreicht, weil das logische verstandesmässige Denken — so darf man wohl hier "spirit" auffassen — ausgeschaltet wird, wird der Weg frei zum wirklichen Schauen, welches das Mädchen im Ring der Natur an dem dauernden Werdeprozess teilnehmen sieht.

Die beiden Gedichte sind, trotzdem in ihnen die Wertmetapher fehlt, erwähnt worden, weil sie die Anfangsglieder in Wordsworth's Entwicklung während der Jahre imaginativer Schöpferkraft zu sein scheinen. Wordsworth steht in dieser Periode nicht sofort auf der höchsten Höhe seiner Weltanschauung. Er hat, wenn auch in sehr kurzer Zeit, einen Weg zurückgelegt, der wohl nicht durch eine

grössere Imagination erleichtert worden ist, aber durch ein sicheres und klareres Geniessen dieser künstlerischen Fähigkeit aufwärts führte. Wie kurz die Zeit war, in der sich die innere Steigerung Wordsworth's vollzog, kann man an den Jahreszahlen feststellen. Die Lucy-Lieder sind 1799 gedichtet, "To A Young Lady" wahrscheinlich 1801, "To The Cuckoo" 1802.

In den beiden ersten gestalten die Bilder das Wesen der Natur, die über sich hinaus weist in eine höhere Sphäre, im zweiten wird diese höhere Sphäre in ihrer Transzendentalität erkannt und gewertet, während sie im Kuckuck im Dichter Besitz geworden ist und er von dieser ihm gehörenden Wirklichkeit her in der Natur Bilder der transzendentalen Welt findet und formt.

Nicht nur die Natur wird ihm so zum Repräsentanten seiner Wertwelt, sondern auch der Mensch, wenn er naturnahe geblieben ist. Neben den Kuckuck lässt sich in dieser Beziehung: "She was a Phantom of delight" stellen, ein Gedicht über seine Frau, das in seinem metaphorischen Aufbau die Einzigartigkeit des "life of things" enthüllt. Das fällt umso mehr ins Gewicht, als Wordsworth seine Frau durch ihre Freundschaft mit seiner Schwester seit seiner Kinderzeit kannte. Die Metaphern jedoch entspringen offensichtlich der transzendentalen Sphäre und werden mit einem Wesen verhaftet, das, wie im ersten Lucy-Lied, mit Zügen der Natur ausgestattet ist, wobei ihre eigentliche Herkunft aus der Wertwelt hervorragend deutlich bleibt. Wie wäre es sonst möglich, dass Wordsworth ihre Erscheinung hineinbildet in Metaphern wie: "Phantom of delight", "a lovely Apparition", "a dancing Shape" und "an Image gay"! Seine Bildkraft, die von transzendentalen Quellen genährt wird, formt ein Wesen, das ganz von dieser inneren Erhobenheit getragen und erfüllt ist. Und doch entspricht es Wordsworth's Eigenart, dass er nicht nur aus der Transzendentalität heraus metaphorisch die Frau beseelt, er geht, um die Fülle der Wertwelt so intensiv zu gestalten, wie es ihm nur möglich ist, auch den umgekehrten Weg von der Verbundenheit der Frau mit dem

alltäglichen Leben, die doch "the very pulse of the machine", die höhere Lebenskraft, durchblicken lässt. Die Umkehr innerhalb der Metaphern von der Transzendentalität als Sachsphäre zum empirischen Sein in der gleichen Funktion künden die Worte an:

"I saw her upon nearer view,
A *Spirit*, yet a *Woman* too!" (VIII, Z. 11/12)

Und nun stösst Wordsworth von ihrem Aussehen und irdischem Tun im Alltag wieder vor in jene transzendentale Sphäre, indem er den Sinn hinter diesen äusseren Dingen metaphorisch erfühlt bis zur letzten Steigerung, die die eben zitierten Worte in umgekehrter Reihenfolge wiederholt und dadurch in die Transzendentalität zurückkehrt:

"A perfect *Woman*, nobly planned,
To warn, to comfort, and command;
And yet a *Spirit* still, and bright
With *something of angelic light*". (Z. 27 ff.)

In keinem Gedicht, auch nicht im Kuckuck, ist der metaphorische Kreis so klar und eindeutig geschlossen wie gerade hier. Die Bilder strahlen von der transzendentalen Wertsphäre aus und kehren, von der Wirklichkeit aufgenommen und verstärkt, mit neuer Kraft in sie zurück. Aehnlich empfindet Heinrich von Ofterdingen das Wesen der Geliebten: „Könntest du nur sehen, wie du mir erscheinst, welches wunderbare Bild deine Gestalt durchdringt und mir überall entgegenleuchtet, du würdest kein Alter fürchten. Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes. Die irdischen Kräfte ringen und quellen, um es festzuhalten, aber die Natur ist noch unreif; das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Teil der unbekannten heiligen Welt"[1]). Den romantischen Dichtern wird die Frau zum lebendigen Abbild der Transzendentalität, sie „repräsentiert die unmittelbare Möglichkeit eines Lebens, das der Mann nur sucht und denkend und dichtend darstellt"[2]).

Wo die Unmittelbarkeit des Hineinwachsens oder des Ausstrahlens aus transzendentaler Sphäre gestört wird,

1) Novalis, Heinrich von Ofterdingen an Mathilde.
2) M. Susman, Frauen der Romantik, Jena 1929, S. 24.

entsteht das tragische Erlebnis der Balladen. Die Frauen dieser Gedichte sind nicht ganz fest in der Natur verankert, ihnen fehlt die unbekümmerte Sicherheit eines Lebens, das unbewusst und doch lebenslänglich seinen festen Halt in einem höheren Sinn hat. Ehe es ihnen möglich ist, zum erkennbaren Bild der Transzendentalität zu reifen, greift zerstörend der Mann in ihr Schicksal ein, der sich durch seinen Intellekt sehr bald von den Naturgesetzen frei gemacht hat, nach eigenem Gutdünken handelt und nun das Wesen der Frau in ihrer tiefsten Ursprünglichkeit verletzt, das Geheimnis des transzendentalen Lebens ihr gänzlich nimmt. Nur Proteus handelt im Gegensatz zu diesen Männern. Er, als der aus der transzendentalen Sphäre Kommende, will Laodamia mit ihrer Grösse und ihrem Wert erfüllen, während es hier die Frau ist, die sich dagegen wehrt und durch die Betonung einer einseitigen Haltung ihre bedeutsame Stellung einbüsst. Proteus handelt in seiner Zielstrebung wie der Dichter, beide aus demselben Gefühl und derselben Erkenntnis heraus, aus der die Antike und die Germanen die Frau zur Seherin, zur Sinndeuterin göttlichen Willens machten.

Pongs nennt die Metaphorik am Menschen, die für Wordsworth als Wertmetapher analysiert wurde, eine mystische Metapher. Darunter versteht er: der Mensch ist ein „immer wieder versuchter uneigentlicher, unvollkommener Ausdruck des Ewigen; vom Menschen gesehen: ein dauerndes über sich Hinausgehobenwerden in einen die menschliche Individuation auflösenden Bezug“[1]). Die Definition muss für Wordsworth etwas abgewandelt werden. Zunächst wird ihm eben nicht der Mensch schlechthin, sondern das Kind und die Frau zur „mystischen Metapher“. Ausserdem bleibt, seiner integrierten Struktur zufolge, neben dem die „Individuation auflösenden Bezug“ ihm immer die individuelle Wirklichkeit der Frau bewusst, wodurch die eigentümliche Doppelverbindung der Wertmetaphern zustande kommt.

1) Pongs, S. 346.

M. Susmann trifft die Besonderheit der Frau für Wordsworth's Dichtung und insbesondere für seine Metaphorik besser, weil sie nicht allgemein vom Menschen, sondern von der Frau ausgeht: „Die Frau . . . ist zugleich die, die unabgelenkt von einer leblosen, zerstückten Sachwelt aus innerstem Mittelpunkt: aus dem reinen mystischen Verhältnis zum Ganzen des Lebens lebt und es so aus seiner Unmittelbarkeit ursprünglich zu gestalten vermag. Das Lebensreich der Frau ist das der reinen Unmittelbarkeit: . . . Diese dunkle vorbewusste Sphäre . . . musste für die Romantiker, die die allzu helle Welt des männlichen Gesetzes und seiner allgemeinen Ordnungen verachteten, denen die geheimnisvollen, tragenden, vom männlich-menschlichen Gesetz verhehlten Daseinsmächte die für Leben und Wirklichkeit entscheidenden waren, zum Quell letzter Erschliessung werden“ [1]).

Um noch einmal den verschiedenen Gehalt der Metaphern bei Wordsworth kurz zusammenzufassen, ist es am beweiskräftigsten, wenn der Dichter selbst schöpferisch das Auf und Ab gestaltet, was wir an Hand einer grösseren Anzahl von Gedichten erfasst zu haben glauben. Die Trennung, die der Uebersicht halber für die chronologische Entstehung der Metapher etwas scharf ausfallen musste, ist natürlich in den einzelnen Gedichten nicht so streng innezuhalten. Denn ein Neues, wenn es nicht revolutionär alles über den Haufen wirft, baut auf dem Alten auf und benutzt es, wenn es noch lebensfähig ist. Und das ist bei Wordsworth der Fall, solange alle Arten der Metapher aus imaginativer Wesenshaltung geschaffen werden.

Dass trotzdem die gezeichnete Linie für den Bedeutungsaufstieg der Metapher die richtige ist, unterstreicht Wordsworth durch die “Tintern Abbey”. Das Landschaftsbild dient zur Einführung und wird damit Grundlage seines künstlerischen Schaffens. Daraus erhebt sich das dynamische und das Stimmungsmoment folgendermassen:

---

1) M. Susman, S. 23.

"These beauteous forms,
. . . . . .
. . . . . I have owed to them,
In hours of weariness, *sensations sweet,*
Felt in the blood, and felt along the heart;
And passing even into *my purer mind,*
With tranquil restoration . . .". (XXVI, Z. 23 ff.)

Die Bewegung setzt im Aussenwelterlebnis ein im Ansturm auf die Sinne (blood) und strömt zum Herzen, bis sie im dichterischen Wesen (purer mind) ihren Ruheanker findet. In den immer verinnerlichteren Bildern, die durch die verschiedenen Bewegungsmomente unterstützt werden, wird das Erleben der transzendentalen Sphäre vorbereitet. Dasselbe geschieht in jener "blessed mood", von der schon (s. o. S. 58) die Rede war:

"To them I may have owed another gift,
Of aspect more sublime; that *blessed mood,*
In which the burthen of the mystery . . ." (Z. 36 ff.),

bis Wordsworths am Ziele steht:

"We see into the *life of things*". (Z. 49).

In diese Metapher bildet er die Wesenshaltigkeit, den Sinn der Transzendentalität. Sie ist der Höhepunkt und Abschluss seines Erlebens, das von aussen nach innen führt.

Aber er weiss, jene Zeit ist vorüber, in der die Natur "to me was all in all" (Z. 75):

". . . . . other gifts
Have followed; for such loss, I would believe,
Abundant recompense . . ." (Z. 86 ff.)

Wordsworth steht schon im Bann der Wertmetapher, als er das Gedicht schreibt; deshalb gestaltet er auch vergangene Freude und verlorenes Entzücken in ihrem Bilde.

Anschliessend offenbart er die Haltung, die ihm nun eigen ist, als er nach fünf Jahren zum Wye und zur Tintern Abbey zurückkehrt. Er lebt in einer transzendentalen Wertwelt, die in Verbundenheit mit der Natur Schwingungen göttlichen Geistes aufzunehmen imstande ist und dadurch zum Sinnbild der unendlichen Idee zu werden vermag. Deshalb erhalten die Wertmetaphern eine ganz besondere transzendentale Bezogenheit.

". . . . . And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something . . . .
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean . . . . . .
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things . . ." (Z. 93 ff.)

Doch spürt Wordsworth die Gefahr, die sich hinter solchem Fluge des Menschengeistes verbirgt. Die Liebe, mit der er sich im Schluss des Gedichtes an die Schwester klammert, um in ihr und durch sie das imaginative Naturgefühl wachzuhalten, kann nicht die Furcht vor einem Niedergang im eigenen Ich ganz unterdrücken. Die Wertmetapher rückt Wordsworth immer näher an die Reflexion, parallel dazu läuft seine sinnenhafte Naturentfremdung. So liegt in diesem dichterischen Glaubensbekenntnis Wordsworth's mit seinem Vergangenheit und Gegenwart umfangenden Blick die vorausschauende Ahnung eines künstlerischen Alterns und Welkens.

V. Die Allegorisierung einer späten verstandesmässigen Bildschaffung.

Im Anschluss an jene Schwingung der "Tintern Abbey", die ein Nachlassen und Abflauen in der Zukunft möglich und wahrscheinlich macht, soll zum Schluss eine typische Alterserscheinung Wordsworth's in der Bildhaftigkeit her angezogen werden. Sie ist nicht plötzlich da wie der Blitz aus heiterem Himmel, sondern ab und an finden sich schon vorher Anzeichen, die auf die kommende und drohende Allegorisierung hinweisen. Zwei Ursachen sind im Verlauf der Arbeit schon angedeutet worden: der Ausbau des als-ob-Gleichnisses nach der verstandesmässigen Seite hin und der Verlust der transzendentalen Wertmetapher durch das Ueberhandnehmen der Reflexion.

Es kommt noch ein wichtiges Moment hinzu: die Verquickung von Naturgeschehnissen mit menschlichen

Organen und menschlichen Eigenschaften zu einem metaphorischen Bild. Solche Metaphern tauchen z. B. im "Airey-Force Valley" auf:

" Not a breath of air
Ruffles the bosom of this leafy glen" (IV, Z. 1/2)

oder in "The Simplon Pass":

" Brook and road
Were fellow-travellers in this gloomy Pass". (VII, Z. 1/2)

Wordsworth gestaltet ähnliche Stimmungsbilder auch dadurch, dass er der Natur in einer Metapher menschliche Züge verleiht wie z. B.:

"The weary Sun betook himself to rest". (XX, Z. 14)[1])

Solange Wordsworth eine Einzelheit herausgreift, die sowohl in der Natur wie im menschlichen Leben seiner Erfahrung, seiner Anschauung, zugänglich ist, bleibt er er selbst, nur dass er einmal die Wichtigkeit der Rollen zwischen Natur und Mensch etwas zugunsten des Menschen verschoben hat. In den Zitaten überraschen uns meist keine neuen Metaphern, die Schlaglichter auf Wordsworth's Eigenart werfen könnten. Damit soll nicht zurückgenommen sein, was früher betonte wurde, dass diese Bilder nicht nur übernommen, sondern auch erlebt sind. Die beiden ersten Zitate sind Stimmungsträger derart, dass sie ein Tasten aus dem Bekannten, dem Menschlichen, in ein zunächst Unbekanntes sind, in dem man nach dem ersten Schritt so viel Verwandteres und Anziehenderes findet als in dem verlassenen Alten, dass man dies ganz vergisst und sich mit Begeisterung der Eigenstimmung des Neuen widmet und sich zu ihm bekennt.

Anders wird es in den späteren Gedichten, wenn Wordsworth zum Menschen zurückkehrt, diesmal aber nicht zu Anschauungsbildern, sondern zu Begriffen, wie z. B. dem "ambitious wing" der "Water-Fowls". Da liegt der wunde Punkt, dem die Vergiftung der Allegorisierung droht. Wordsworth hat durch seine Philosophie, sein Reflektieren Begriffe in sich herangebildet, die ihm als Eigentum verbleiben, als die imaginativen Anschauungsbilder schwinden.

1) z. B.: XXIII, Z. 33; XXV, Z. 169; XXXV, Z. 7; XXXVII, Z. 5 etc.

Und je mehr diese abnehmen, desto grösseren Raum können die einstmals aus ihnen abgeleiteten Begriffe als selbständige Funktionen behaupten. Sie nun mit Wirklichkeitserfahrungen zur Metapher zu steigern, birgt eine Klippe in sich. Metaphorisch, also gefühlsbetont, wird der Begriff; er erhält den Ton, und die Wirklichkeit verblasst daneben. Solange die Metapher so bleibt, steht sie etwas fremd zwischen den übrigen Metaphern Wordsworth's, aber sie behauptet ihr Daseinsrecht, da sie zum Bundesgenossen die Wirklichkeit mit in ihre Sphäre eingeschlossen hält.

Da kommt, vom Verstand diktiert, eine andere Hilfstruppe anmarschiert, die sich an den als-ob-Gleichnissen geschult hat: die Spekulation und Konstruktion. Sie rückt heran mit dem Wahlspruch: Warum soll nur die Wirklichkeit gefühlsbetont werden? Kann sie nicht ausgeschaltet werden, und vermögen die Begriffe durch künstliche Einhauchung einer Seele mittels meiner Maschinerie nicht für sich als Lebewesen zu fungieren? Der Versuch wird gemacht, die Wirklichkeit verdrängt, eine Scheinwirklichkeit organisiert, und der Enderfolg ist da: die Allegorisierung.

Wordsworth hat natürlich in seiner inneren Umstellung nicht bewusst und so militärisch Schlag auf Schlag die Allegorisierung herbeigeführt. Ich habe nur in groben Zügen damit den Weg zweier Einzelmomente zeichnen wollen, die vereint etwas ganz anderes ergeben, als sie jede für sich gewirkt haben. Irreale Strömungen, die der Dichter selbst nicht und noch viel weniger seine Interpreten voll erfassen können, sind immer vorhanden, und man kann bei einer Untersuchung nur bemüht sein, sie nicht einzumauern oder unmöglich zu machen, weil man den Dichter zu dicht gegen alles, was nicht in das eigene Schema passt, abgeschlossen hat.

Wordsworth rückt durch das Nachlassen der Imagination immer mehr in ein Gedankenreich, das eine vollkommen andere Haltung gegenüber der Aussenwelt einnimmt als das des uns liebgewordenen Dichters. Ging bei ihm der Weg von aussen nach innen, von der Erfahrung zur Erkenntnis und umgekehrt, so wandelt sich jetzt die Ein-

stellung derart, dass die Innenwelt zum Ausgangspunkt wird, die ihre philosophischen Erwägungen in der Natur verlebendigen will. Schon äusserlich sind diese Begriffe dadurch konkretisiert, zu Lebewesen gestempelt, dass Wordsworth sie oft mit grossen Anfangsbuchstaben schreibt. Er tut das auch sonst, wenn er das, worauf es ihm ankommt, dem Leser sofort sichtbar machen will. Bei den Allegorisierungen scheint mir eher das Bedürfnis überwiegend zu sein, die Begriffe sichtbar als Gestalten zu verdeutlichen.

Ein erster Ansatz zu solchen Personifikationen liegt in einem früheren Gedicht vor, in den "Yew-Trees":

> " *ghostly Shapes*
> May meet at noontide; Fear and trembling Hope,
> Silence and Foresight; Death the Skeleton
> And Time the Shadow; . . ." (V, Z. 25 ff.)

Hier ist die Sachlage insofern noch eine andere, als sich in diesen "ghostly Shapes" die "fancy" kundtut, die durch die gespensterhafte Stimmung, die von der düsteren Eichengruppe ausgeht, angeregt wird. Es ist ein willkürlicher Akt, der durch die Kraft der "fancy" für Momente Gestalten als lebendig heraufbeschwören kann, die dem nichtdichterischen Bewusstsein nur Begriffe sind, wenn es nicht Gestalten mit ihnen verbindet, die ihm z. B. aus Gemälden bekannt sind. Hauptsächlich der Tod ist es, der uns allen so durch die kirchliche Allegorie in konkreter Gestalt vertraut ist.

Einen Schritt weiter geht ein anderes Gedicht über die Bettler. Dort spricht Wordsworth von einer Art des Denkens als

> "The most familiar bane of life
> Since parting *Innocence* bequeathed
> Mortality to Earth!" (XIX, Z. 20 ff.)

Dabei braucht man nur an Wordsworth's Verehrung des Kindes zu denken, um zu vermuten, dass die "Innocence" reale Existenz im Kind gewinnt. Wordsworth selbst bringt diesen Gedanken nahe, da er von der "Innocence" in Verbindung mit dem Bettlerkind spricht. Bei solcher Beseelung einer Idee durch die Wirklichkeit lauert jedoch die Allegorisierung im kirchlichen Sinne schon im Hinter-

grund, wenn Wordsworth am Schluss von der "mercy" in Beziehung auf das Jenseits spricht.

Je mehr Wordsworth zum Philosophieren neigt, desto mehr Abstraktionen, denen er durch Taten wirkliches Leben einzuflössen versucht, füllen seine Gedichte. Sein Denken, das anschaulich bleiben will, ist unbefriedigt über die rein begrifflichen Fassungen und will sie hineinzwingen in die Natur — während er sie früher als Natur gesehen hat —, und dadurch schafft er allegorische Figuren, von denen jede die ihr ganz bestimmte Funktion aus dem Lebenskomplex erhält. Eine Stelle soll das näher illustrieren:

"The shelter — that the perspective
Is of the clime in which we live;
Where Toil pursues his daily round;
Where Pity sheds sweet tears — and *Love.*
In woodbine bower or birchen grove,
Inflicts his tender wound.
– Who . . . . . .
Hope, pointing to the cultured plain,
Carols like a shepherd-boy;
And who is she? — Can that be *Joy!*
Who, with a sunbeam for her guide,
Smoothly skims the meadows wide;
While *Faith,* from yonder opening cloud,
To hill and vale *proclaims aloud".* (XXXIII, Z. 69 ff.)

Jede Figur erhält ein Erkennungszeichen als Marke, die nur ihr gehören darf. Alle sind reine Fiktionen ausserhalb von Wordsworth's Sein und Fühlen geworden. Wenn so die "joy", "hope" etc. zur Puppe wird, die Wordsworth ganz nach Gutdünken herausholen und verstellen kann, wird es nicht in Erstaunen setzen, wenn man in den kommenden Gedichten öfter Allegorisierungen solcher Art begegnet[1]). In diesem Sinne widmet Wordsworth auch ein ganzes Gedicht einem Begriff, um ihn an Beispielen lebendig zu machen[2]). Das ist ihm auch eher gelungen als die knappen Allegorisierungsformeln, die doch kein Leben schaffen. —

1) z. B. O. E. XXXIV, Z. 42, Z. 49.
2) z. B. "Presentiments" XLIV, "Devotional Incitements" XLVI.

So habe ich versucht, in den "Poems of the Imagination" die hauptsächlichsten bildnerischen Momente Wordsworth's aus seinem Leben und seiner dichterischen Veranlagung heraus verständlich zu machen und sie nach ihrer Verwurzelung in Wordsworth's Wesen gegeneinander abzuwägen. Es ist ein Versuch, der kenntlich machen möchte, dass Wordsworth zu den Dichtern gehört, von denen Karoline Schlegel sagen kann: „Kritik geht unter, leibliche Geschlechter verlöschen, Systeme wechseln, aber wenn die Welt einmal aufbrennt wie ein Papierschnitzel, so werden die Kunstwerke die letzten lebendigen Funken seyn, die in das Haus Gottes gehn — dann erst komt Finsternis"[1]).

1) Karoline, Briefe aus der Frühromantik, Inselverlag 1913, II. Bd. S. 55.

Lebenslauf.

Ich, *Elisabet Ciesielski*, bin am 13. Januar 1906 als Tochter des prakt. Arztes Dr. Franz Ciesielski und seiner Ehefrau Martha geb. Gabler in Landsberg/Warthe geboren, habe die preussische Staatsangehörigkeit und bin kath. Konfession. Von Ostern 1912 bis Ostern 1922 besuchte ich in meiner Heimatstadt das städt. Lyceum und daran anschliessend von Ostern 1922 bis Ostern 1924 das Oberlyceum. Die letzte Klasse des O. L. wurde wegen der Umwandlung der Schule in eine realgymn. Studienanstalt aufgelöst. Ich kam dann nach Weimar in die Unterprima des dortigen Realgymnasiums und bestand dort Ostern 1926 mein Abiturientenexamen.

Zum S. S. 1926 ging ich nach Marburg/Lahn, um Germanistik, Anglistik und Geschichte zu studieren. Ich blieb hier bis zum S. S. 1927, studierte dann W. S. 1927/28 und S. S. 1928 in Berlin, hauptsächlich bei den Professoren *Dibelius, Brandl, Herrmann, Neckel, Meinecke* und *Marks*. Nach dem Tode meines Vaters kehrte ich zum W. S. 1928/29 nach Marburg zurück, wo ich am 4. August 1931 mein Rigorosum bestand.

Meinen Marburger Professoren *Manc, Helm, Mommsen* möchte ich hiermit meinen aufrichtigen Dank sagen, ganz besonders aber Herrn Professor *Deutschbein* für die Anregung und Förderung meiner Arbeit.